FLESH ART

NUMERO 2
L.7.000

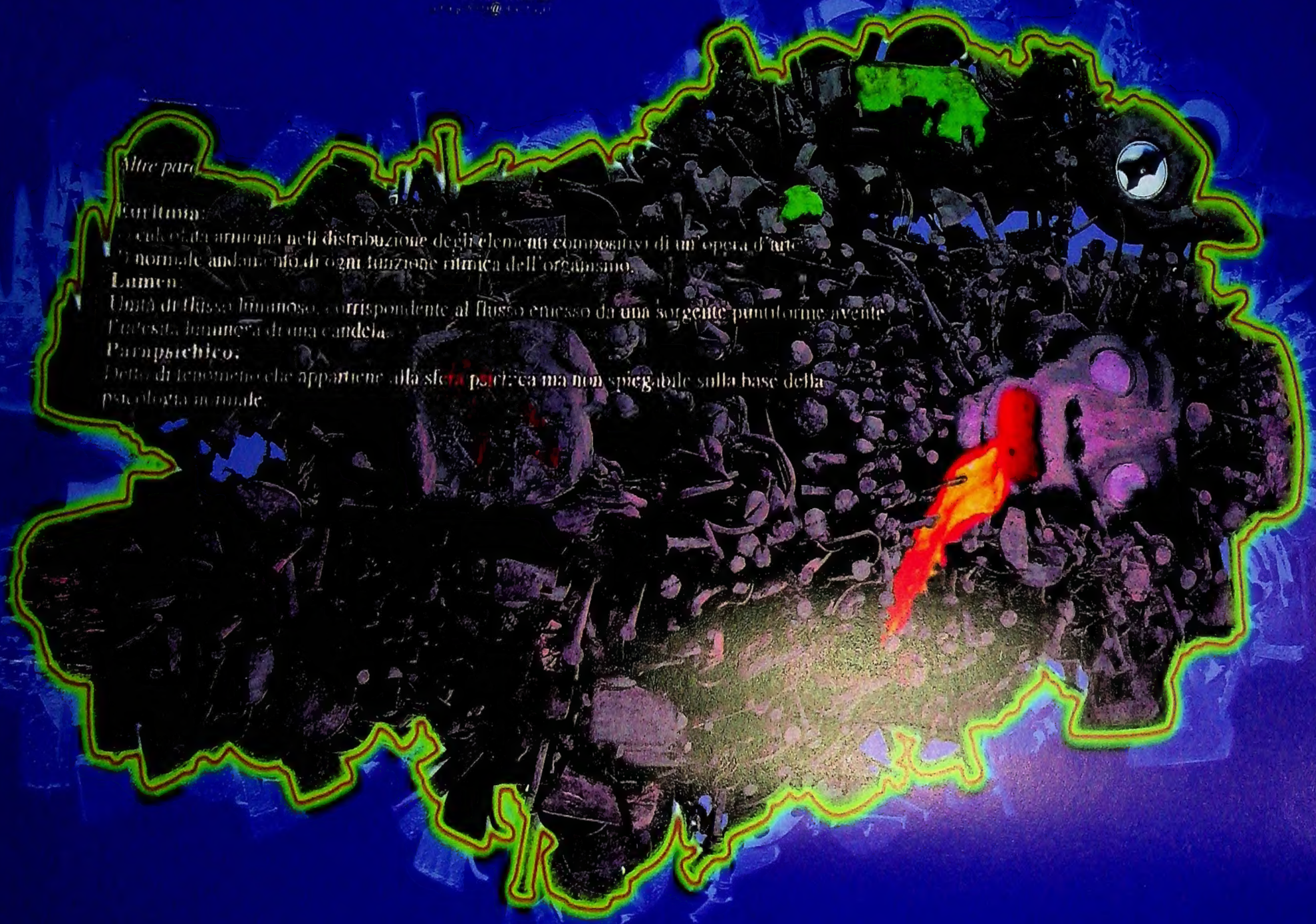
CORPI E ATTITUDINI FUORI CONTROLLO

love design
metal queer
machine head
marilyn manson
designers rep
otomo yoshihide
murder corp.
american sex machines
marcel.li antunez roca

blast theory
gina valour
marcia lyons
gina pane
the mask
ruggero deodato
men in red
astronauti autonomi
noto alieno

FLESH ART - BIMESTRALE - ANNO II - NUMERO 2 - FEBBRAIO/MARZO 1999 - EUROPA PRESS CORPORATION S.R.L. - DISTRIBUZIONE: A. & G. MARCO S.P.A.

Daniele Madio
via Santa Reparata, 38 rosso
50129 · Firenze



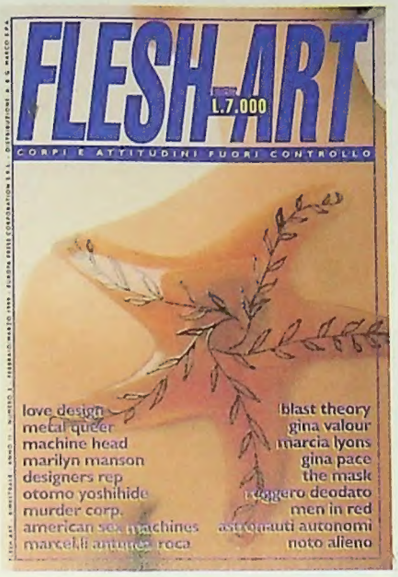
Altre para

Euritmia:
Quella data armonia nella distribuzione degli elementi compositivi di un opera d'arte.
Il normale andamento di ogni funzione ritmica dell'organismo.

Lumen:
Unità di flusso luminoso, corrispondente al flusso emesso da una sorgente puntiforme avente l'intensità luminosa di una candela.

Paranpsichico:
Detto di fenomeno che appartiene alla sfera psichica ma non spiegabile sulla base della psicologia normale.

Flesh Art
corpi e attitudini fuori controllo
bimestrale, anno II, numero 2
febbraio/marzo 1999



progetto e regia
Fabio Malagnini
art director
Eugenio Schinelli
brain salad
Antonio Caronia
Andrea Giorgi
Helena Velena
direttore tecnico
Massimiliano Casali
net surfing
Simona Bianchi
segretaria di redazione
Daniela Madotto
hanno collaborato
Marino Amiotti, Daniele Brolli, Daniela Calisi, Toni Carini, Ian Chambers, Patrizia D'Agostino, Silvia Dogà, Massimo Giacon, Andrea Grilli, Carlo Infante, Fabrizio Li Perni, Giulia Margo, Pierfrancesco Pacoda, Alberto Pezzotta, Florianne Koechlin
si ringraziano:
Associazione Antivivisezione Italiana, Edizioni Climax, Studio Graphiti, Casio, Paco Corachan, Darius & Koeli, M. Del Piano, Massimo Giacon, Marcia Lyons, C.Navone, M. Antunes Roca (immagini)

© Copyright per l'edizione,
Europa Press Corporation S.r.l.
Tutti i diritti riservati.
© Il Copyright delle foto riprodotte a fini documentativi si intende dei singoli autori, editori o di chiunque altro ne detenga i diritti.

direzione, redazione, pubblicità
V. Lomellina 27/a - 20090 Buccinasco (MI)
tel: (02).45778.1 - fax: (02) 45702577
e-mail: fleshart@galactica.it
editore Europa Press Corporation S.r.l.
direttore responsabile Fabrizio Balsamo
distribuzione A. & G. Marco S.p.A.
Via Fortezza, 27 - Milano
stampa Polieditor - Buccinasco (MI)
Iscr. Reg. Stampa Trib. Milano
n. 470 del 01.07.1998

"Dobbiamo abituarci all'idea di essere dio..."
(J. Ballard)

La notizia è di quelle che scivola volentieri in undicesima pagina, nel biascichio indignato del vice-papa (e neo paladino anti-biotech) Dario Fo. Eccola: le informazioni genetiche di 270.000 islandesi, pari all'intera popolazione dell'isola, sono state cedute alla DeCode Genetics, società biotech fondata dal ricercatore Kari Stefansson che per 200 milioni di dollari le ha girate alla Hoffmann-La Roche. Il contratto con la multinazionale svizzera ha validità di cinque anni e comprende anche la costituzione di un data base genetico di 600.000 islandesi defunti dal dopoguerra ad oggi.
L'Islanda, sorta di Galapados della specie terrestre umana in virtù della sua storia e della sua configurazione geopolitica, è il primo Paese ad adottare la schedatura genetica obbligatoria dei suoi cittadini. La motivazione ufficiale – lo studio e la prevenzione delle malattie genetiche – suona, naturalmente, tanto virtuosa quanto debole, alla pari delle fin troppo ovvie "preoccupazioni per la privacy" sollevate dall'opposizione per bene e dai garanti di ogni latitudine.
Assai prima di Fo , un artista americano, Lerry Miller, ha lanciato una provocatoria campagna contro le biotecnologie e in difesa del genoma doc, basata sull'auto-certificazione del proprio codice genetico (*originale*), brevettato secondo le leggi internazionali a tutela del Copyright. Per 10$ Miller si incarica della pratica, basta compilare il certificato, disponibile in sette lingue via internet (http://www.heck.com).
Questo atteggiamento ben intenzionato – tanto nella versione fondamentalista di Miller quanto nella variante catto-progressista nostrana – sembra sorretto da un paradossale equivoco (o una fiduciosa ipocrisia). Si può, infatti, difendere il DNA *naturale* appellandosi ad uno dei più ingiusti e rottamabili ordinamenti umani, quale appunto il Copyright (che lascia campo libero alle patenti genetiche, dopo aver garantito il monopolio di Sony, Disney, etc.)? Ci si può, legittimamente, scandalizzare se una nuova specie di pecora (elettrica?) recherà il logo del produttore impresso nella carne, dacché lo statuto delle bestie di allevamento è appunto quello di essere merce?
Si può credere di tutelare la bio-diversità in nome di un'identità umana *temperata* e civile, quando la neolitica normalità di quell'identità ogni giorno ne fa scempio? Certo che no. Molto meglio, allora, un bell'appello a Madre Natura, per mobilitare gli enzimi di sempre: la paura del cyborg, dei mostri sociali, delle identità mutate; perché – non scherziamo – si possono mettere fuori legge i kit *fai-da-te* per sole mamme o i pirati del copyright quando incominciano ad essere troppi: non certo le multinazionale politically correct che della tecnologia già dispongono a piacimento.
È tempo di ripensare a questa parola – E-V-O-L-U-Z-I-O-N-E – che fa ancora paura perché puzza – chissà perché – di darwinismo, anelli mancanti e posizioni erette, dimenticando quei simpatici e de-evoluzionisti campioni della biodiversità che sono i lemuri. Tempo di discutere davvero delle tecnologie – tutte le tecnologie – che abbiamo ereditato da quella innaturale vicenda che è stata l'Era Moderna del bipede umano e che oggi ci sospinge, ci piaccia o meno, ben oltre le sue compatibilità.

f.m.

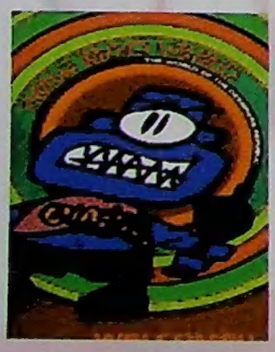
Islanda: Björk, with son

Cover: foto Del Piano/Navone, dal catalogo della mostra: *Make love with design* (Milano, febbraio/marzo 1999)

pag6
metalQueer
di Helena Velena
Perché il metal estremo non piace, non è mai piaciuto e non piacerà mai alla massa dei fighetti?
Perché è eccesso sonoro, estremismo dei suoni coniugato con i rituali della carne, transizione socioemozionale di fine millennio

pag12
designersRep
di Daniela Calisi
Sei il proprietario di una grande multinazionale e vuoi imbastardire il tuo logo nel nome dell'arte? Vuoi che verrà usato ovunque in maniera del tutto non autorizzata, dalle t-shirt e ai flayers dei club? Leggi questo articolo sui Designers Rep. e contattali oggi stesso!

pag15
otomoYoshihide
di Alberto Pezzotta
Il giradischi ha molte memorie del XX secolo. Così ho cominciato a comporre partendo dall'idea di memoria, perché la memoria di una persona costituisce la sua identità.
Se la gente non ha memoria, non è umana.



pag19 ·
recensioni

pag22
condom.ania
di Iain Chambers
Il preservativo, l'involucro e la repressione della tecnica sono i temi che attraversano la mostra milanese "Make love with design" che presenta i progetti inediti di 38 designer

pag26
americanSex Machines
di Massimo Giacon
Cosa succede quando la leggendaria passione americana per le invenzioni entra in collisione con la leggendaria passione americana per il sesso?
I "sex files" del Ufficio Brevetti ci forniscono la risposta, attraverso l'opera di centinaia di inventori sconosciuti che in questo secolo hanno inteso "dare alla gente ciò che la gente vuole".

pag30
marcel-Li
di Carlo Infante
Marcel.li Antunez Roca: dalla Fura dels Baus degli anni Ottanta al one-man-show interattivo, da cybermartire a uomo-orchestra

pag36
OBj
di Silvia Dogà

pag37
ginaPane
di Andrea Grilli
La mostra "opere 1968-1990" a Reggio Emilia

pag38
kidNap
di Blast Theory
Entrati in crisi i rapimenti politici con la fine degli anni Settanta, quelli a scopo di lucro non conoscono declino. Quello messo in pratica dai Blast Theory è il 1° concepito come un game d'interazione sociale, sulla natura mediatica del sequestro e le motivazione (estetiche ?) del sequestrato

pag40
murder.Cpt
di Fabrizio Liperni
L'estetica del crimine

pag42
marciaLyons
Munging Bodies
sono tagli sul corpo, cyber estensioni mcluhaniane o *"semi di tamarindo"* sotto forma di gif animate.
Cellule dell'artista multimediale clonato.

sommario

pag45
ginaValour
di Marne Lucas & Jacob Pander
Ci hanno proiettato in gallerie porno, in festival dell'arte, del cinema, musei e università: si stanno raggiungendo una quantità di pubblici diversissimi tra loro. Quando ero piccola avevo il kit della *Donna Invisibile*, quello che si dipinge e poi ci si mette dentro una luce. Ne sono stata ossessionata per tutta la vita. Dovevo essere la *Donna Invisibile*. È uno dei miei eroi, come Bettie Page o Louise Brookes o Wonder Woman o l'agente 99 di Get Smart

pag48
theMask
di Patrizia d'Agostino
The Mask gioca controcorrente rispetto al canoni del sex shop. La griffe olandese propone uno stile decisamente pop, dissacrarndo l'armamentario del cultore fetish

pag50
italiaCannibale
di Alberto Pezzotta
Tra 1975 e 1982 il cinema italiano conosce una irripetibile stagione all'inferno: dopo *Salò* – che apre al cinema più estremo – e prima di *Pierino medico della Saub*, pietra tombale del cinema popolare pre-televisione, lo spettacolo della carne assume i nomi di Ruggero Deodato, Lucio Fulci, Joe D'amato

pag54
ruggeroDeodato
di Daniele Brolli
"...Era un genere cinematografico che non esisteva: la gente allora era abituata a pensare che un documentario fosse più incredibile di un film". Parla Ruggero Deodato, film-maker e protagonista del cinema cannibale anni '70

pag57
u.f.o.
di Antonio Caronia
Uno spettro si aggira per l'Europa. Anzi un U.F.O. *(Unidentificated Flying Object)*, simbolo di lotta politica radicale e di antagonismo nel parole di *Men in Red* e Astronauti Autonomi.

pag62
mr.pigman
di Florianne Koechlin
Non c'è alcuna possibilità che un organo animale, trapiantato nell'uomo, si comporti come un organo isolato. Dopo un eno-trapianto le cellule animali si annidano in tutto il corpo. Cosa succede se la linea di confine tra uomo e animale viene cancellata in questo modo?

pag64
notoAlieno

pag66
e-mail

metalQueer

di Helena Velena
http://www.helenavelena.com
helena@cybercore.com

Heavy Metal
Chitarristi dai ventri deformati, capelli lunghi e sporchi, barba non fatta da tre giorni come minimo, birra che scorre a fiumi, moto di grossa cilindrata, e machismo a più non posso.
Nell'immaginario di molti, nella retina percettiva di chi si fa registrare dall'amico solo suoni *de tendenza*, il *metal* è ancora quello lì. Invece il metal (senza più il prefisso heavy, rimasto solo per quello che "loro", i "metallari" di Iron Maiden/iana memoria, chiamano "vero metal"), in una sorta di etnografia musicale, ha la stessa ampiezza significante, poniamo, del termine "jazz", che va da Duke Ellington a John Zorn, da Branford Marsalis a Peter Brotzmann, dalla tradizione al terrorismo sonoro, dal cool jazz all'trip hop.

PERCHÉ IL METAL ESTREMO *NON PIACE*, NON È MAI PIACIUTO E NON PIACERÀ MAI ALLA MASSA DEI FIGHETTI ? PERCHÉ È ECCESSO SONORO, ESTREMISMO DEI SUONI CONIUGATO CON I RITUALI DELLA CARNE, TRANSIZIONE SOCIOEMOZIONALE DI FINE MILLENNIO

Metal è un serpente che cambia pelle, striscia e si contorce in una variegata multiformità di espressioni. Molto pattume ,certo, pure pattume nuovo (Stratovarius, Angra) che ricicla le vecchie significazioni, ma quando metal diventa un suffisso a cui collegare prefissi quali gothic, death, black, atmospheric, allora le coordinate si perdono.
Capita, nelle recensioni metal, di vedere citatati come riferimenti sonori Bauhaus, Dead Can Dance, Sisters Of Mercy, Cure, e altre bands i/le cui cultori aborrivano il metal come il peggio del peggio... Qual è allora il senso di un'etichetta che accomuna lo stoner acido di Kyuss/Queens of The Stone Age (whawha a picco, troppi funghi & peyote, scopare nudi nel Deserto Rosso & la perfetta colonna sonora del remake di Zabriskie Point) col satanismo demoniaco (visi dipinti di bianco, croci capovolte e nomi di demoni per titoli dei brani) dei Mayhem, Immortal, Marduk, Dark Funeral, Dimmu Borgir, Impaled Nazarene, Gloomy Grim, e delle decine e decine di bands scandinave di scoperchiatori di tombe, suicidi, assassini & morti ammazzati (anche se per questioni ben più pedestri che non i riti occulti)?

hard-core

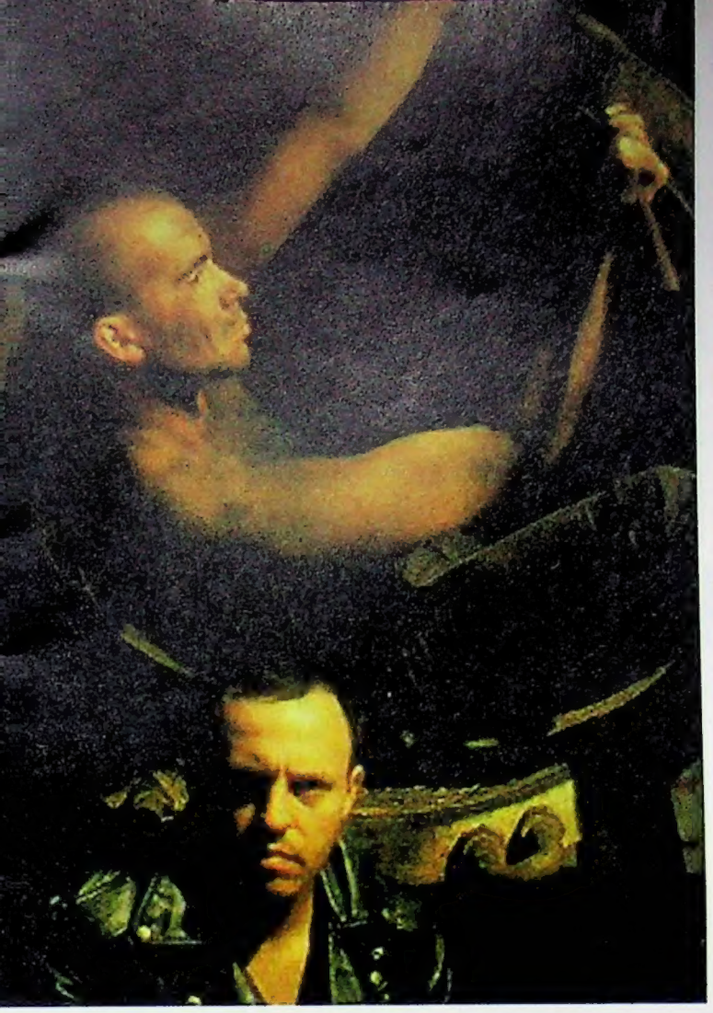
È l'eccesso sonoro, l'estremismo dei suoni che si coniuga coi rituali della carne e la riproposta centralità del corpo come unico territorio decolonizzabile, e come tale, campo di eccessi altrettanto radicali.
Quindi in opposizione con l'azzeramento fisiologico della musica danzereccia strumentale, fiorisce il death metal di bands come Cannibal Corpse, Morbid Angel, Malevolent Creation, il cui immaginario estetico prevede il masticare carne umana e spruzzare & spiattellare più sangue che in tutta la filmografia dei veri maestri di Tarantino. Buffonate da baraccone, si dirà, ma non si parla certo di "autostrade di libertà" & guidare la moto coi capelli al vento portandosi a spasso la pupa.
Al contrario i testi riguardano la mutilazione e la putrefazione del corpo, e i video o le copertine mostrano corpi dilaniati e trafitti dall'acciaio.
Corpi, corpi nudi, spesso maschili (niente belle fike in reggicalze insomma), esibiti perché autoidentificanti, perché icone del PROPRIO dolore e della propria SOFFERENZA.
Perché se facciamo un salto su altri binari dell'estremo sonoro, il grind core ad esempio, abbiamo bands come Napalm Death & Carcass in cui la fisiologia della morte già celebrata nel nome stesso si innesta sui video di interventi chirurgici ed esperimenti di biotecnologia proiettati in concerto sopra/sotto le orgasmiche frenesie di ultravelocità in virata e scontro frontale e le sguaiate esplosioni di vomito sonoro dei vocalists.... (Corporeità, fisicità, l'elemento umano, questo si, portato all'eccesso).

E la loro militanza vegetariana/vegana non si impantana di certo in blandi proclami di cattolico/correttezza bioetica, quando la certezza del discontrollo mutazionale è l'unica sicurezza rimasta rispetto alla colonizzazione ultima, quella, ancora una volta, del proprio corpo.
Corpo su cui viene investita la violenza ultima, quel tagliare le teste degli imperialisti yankee di "Matando Gueros" dei Brujeria (ancora una volta centralizzando il corpo come icona di "vendetta", piuttosto che la clinicità asettica dei bombardamenti di precisione, pure "vendicativi", della logica di stato americana).
Un manifesto questo per nulla politicamente corretto, recentemente ripreso dai terroristi emozionali Skinlab, che coniuga il sentire di vita col sentore di morte di chi supporta il Subcomandante Marcos ma non sopporta il buonismo politico/musicale.
E tira ormai la linea tra il neotrendysmo sinistrese punk di *Zack de la Rocha* dei Rage Against the Machine (che ormai avviano il processo di anaestetizzazione clinica nonostante i bonzi infuocati in copertina) in visita politicamente corretta al Chiapas per sancire l'immaginario Guevariano della sua band "anticapitalista", e chi, suo

malgrado, continua a vivere in uno squat sapendo che quando mollerà la band finirà a lavorare in una macelleria o a lavare i cadaveri alla morgue.
E che quindi va a rappresentare proprio sul suo corpo, con tattooing, branding, piercing e steeling, la sua alterità, la sua marginalità gridata che esteriorizza sul proprio corpo l'intensità dolorosa della sofferenza interiore.
Retorica ed eccessi spettacolari, "nuova" moda dell'estremo?
È la critica di chi gli preferisce la moderazione sinistrese di Ligabue o l'heroin chic raffinatamente amorfo degli Smashing Pumpkins, vere *Spice Girls* per fighettini thirtysomething da salotto.
Cazzi loro. In realtà il metal estremo, rappresenta, solo e apparentemente ignorato, la trascrizione sonora del processo di transizione socioemozionale di fine millennio.

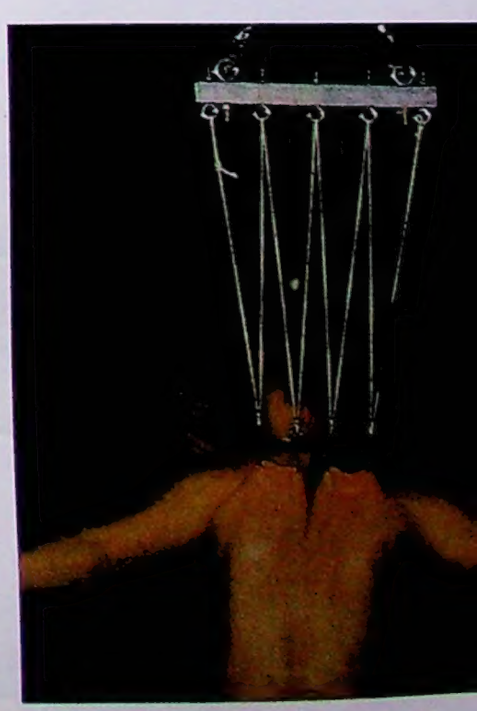
Betty Page Blues

Diciamocela tutta: la colonna sonora dei reels originali di Betty Page NON era il nauseabondo synthpop/techno/trance da pseudo- discoteca-fetish che ammorba ora le nuove sonorizzazioni da microclip televisivo della stessa.
Era ROCKABILLY, honk & shout, lercia musica da strada, il vibrare alternativo di ciò che NON era elegante ma rappresentava la messa in discussione, era musica di squallido eccesso & senza storia, race records da "negri" cantata a volte da bianchi che si muovevano & scopavano e parlavano da "negri" essi stessi.
Era la perversione in sintonia coll'epoca, il blues malato e madido di umori delle prime catmamas maledette, Alberta Hunter & Victoria Spivey, che veniva riciclato e triturato da una generazione di perdenti che, cazzo, volevano vivere & se ne fottevano di tutto, e che, ok, sarebbero stati volutamente ignorati dalla storia delle cose "accettabili" & pseudo alternative, finanche disinnescati con una volutamente errata identificazione nelle icone della moderazione bianca alla Elvis Presley.
Ma il blues è andato avanti, in tutti questi decenni, ed è tornato a cantare dello stesso dolore & della stessa disperazione...
Soltanto è aumentata la rabbia e la disperazione ed i suoni di chitarra si sono fatti più drammatici, pesanti, claustrofobici, paranoici, allucinanti.
Chiamatelo metal estremo quindi, ma rimarrà sempre e solo maledetto blues a parlare di vite perdute e corpi straziati, ma, appunto diventati l'ultimo territorio di rimappatura di sé, su cui le merci della Società dello Spettacolo, pop narcotizzante, non hanno effetto alcuno.
Basterebbero soltanto i più grandi, per dispiegare la fisica antiessenza del pensiero...



Machine Head e Skinlab
Stessa crew cresciuta nei sobborghi di Oakland dove il sogno lisergico dei Grateful Dead si è infranto sulla disperazione sottoproletaria di uno scenario di crack, disoccupazione e lotta tra bande.
Da questa crew nascono due bands dal suono/ look/ poetica/ parole/ estetica/ disperazione/ social commentary assolutamente interscambiabile.
Poi i Machine Head, per qualche imperscrutabile volontà del fato, vengono baciati dalla fama mediatica che li esalta come paladini dell'eccesso e rappresentanti dell'estremo, mentre gli Skinlab restano al palo.... E come ben sa chi ha letto Brave New World di Aldous Huxley, il vero capitalismo lascia sempre spazio ad almeno uno dei suoi figli devianti, in questo casi i William Burroughs in musica...
Musica... per entrambe le bands riff ossessivi e disperati su scale cromatiche ioniche e doriche o quan'altro, ma sempre con gli intervalli sbagliati rispetto al ben suonare... Atmosfere drammatiche di sconfitta, sonorità cupe ma paranoiche, sbilenche e soffocanti, voci disperate e parole deragliate, grida di sconfitta e di dramma interiore, sbandamenti chitarristici completamente dissonanti, ad un volume assolutamente devastante.
Sono la "testa di macchina" e il "laboratorio della pelle". Basterebbero le copertine ed i titoli per raccontarla tutta la storia del corpo cyborg trafitto e sconfitto che ancora grida disperatamente.
Per i Machine Head è "burn my eyes", corpo martoriato con gli occhi bruciati al calor bianco, ed il secondo "the more things change... a cui si aggiungerebbe "la situazione non migliora", con le mani questa volta, bendate per le ferite, ma ormai irrimediabilmente carbonizzate, per non parlare del mini giapponese "take mi scars", macilento e purescente, ma affascinatemente radiottivo nei tatuaggi della putrefazione...
Gli Skinlab esordiscono con "bound, gagged and blindfolded", urla di dolore che trafiggono le viscere con testi che raccontano il "dissolversi nell'arte della sofferenza, quando il dolore ritorna alla superfice"...
Ma è la meravigliosa copertina di Trav Smith, artista metallico maledetto che didascalicamente rappresenta la soffocante e disperata solitudine della musica... un corpo legato, il viso tra le mani, gli occhi cuciti....
Come è cucita la bocca della copertina di "Strangeland", il manifesto filmico-sonoro che NON vedremo sui nostri prossimamente Jubilanti schermi, dallo strettissimo rapporto tra corpi dilaniati dal metallo e musica estrama metallica dilaniata da se stessa.
Nella colonna sonora la crema del metallo radicale:
Pantera, Coal Chamber, Bile, Crisis, Soulfly, Sevendust, System

of a Down, il necessario, in senso positivo, Marilyn Manson, il lercio gender rock'n'roll bisessuale post New York Dolls di Backyard Babies & Nashville Pussy, il crossover della violenza sottoproletaria subita che porta marginalizzazione totale dei grandi Snot e degli (hed)p.e., e un omaggio ai grandi eccessivi ma inossidabili, Anthrax e Megadeth.
Ci fossero stati pure Machine Head, Skinlab, Nine Inch Nails, Slayer, Tool e Neurosis, avremmo avuto il manifesto finale dell'Apocalisse, ma tant'è... ed è giusto che ciò sia, nell'imperfezione.
Ma ancora, cos'anno in comune Machine Head/Skinlab con le bands di Strangeland, oltre alla sonorità???
Il look... dradlocks, lunghi, tinti e colorati per la crew di Oakland, e tatuaggi & piercing su tutto il viso e i genitali....
Quei dreadlocks colorati di Logan Mader, Head ex axeman, legati in alto sulla testa, a miscelare George Clinton con Ted Nugent nel nuovo ibrido del selvaggio white nigger, il terrone padano, a far da paio



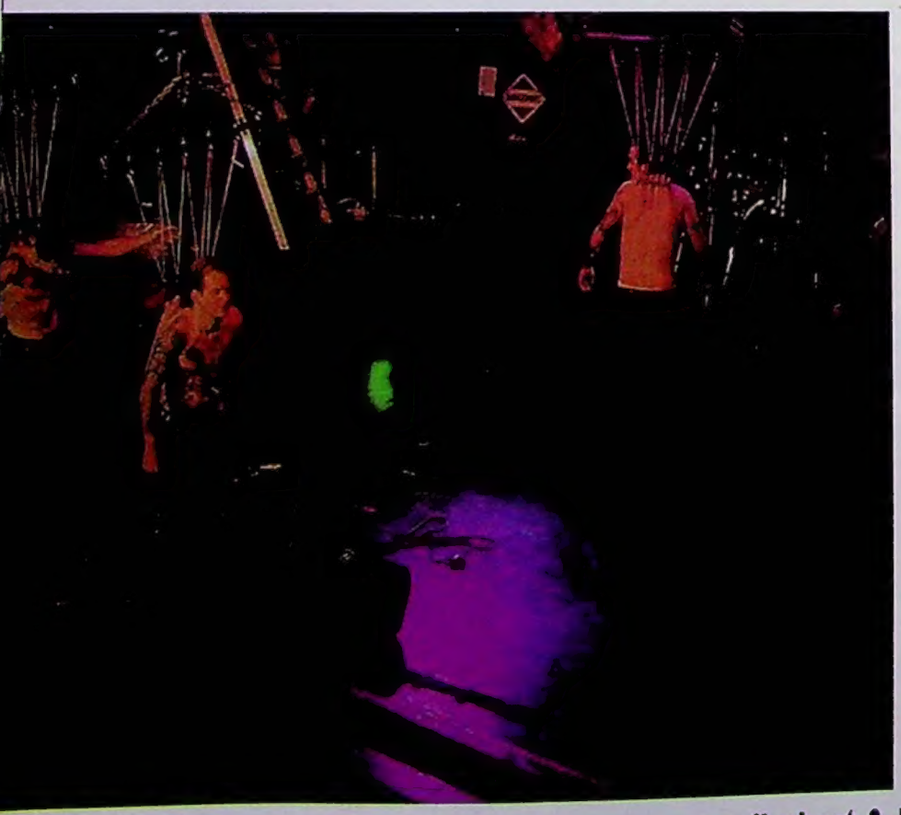
con i dreadlocks biondi luridi di Max Cavalera ex Sepultura, che creano un'immagine unica di new warriors postnucleari in cui Mad Max non è una citazione ma uno stato d'animo, per questo nuovo combo chiamato Soulfly.
O i Coal Chamber, quattro ragazzini giovanissimi, con l'obbligatoria bassista femme carinissima, a clonare in tutto per tutto i White Zombie, ma con un attitudine "fine anni 90",
e piecing DOVUNQUE sul viso, a spaventar mamme preoccupate per l'anellino al naso de/la figli*, e quasi coetanee ancora innamorate dei Back Street Boys, ma a guadagnarsi il rispetto nei festival dei macho defenders maideniani, spesso cryptochecche ma che credono di vederli come "frocetti trendini", che per fortuna nostra non sono caduti nelle grinfie pseudo corrette di Oliviero Toscani colla lor estrema espressività e significanti apertamente sessuali.

Il piercing che sta sul viso di Dee Snider (uno che in fatto di checche la sa lunga), vocalist dei mai dimenticati ed ora ritornati Twisted Sister, l'apoteosi del gay camp con una drag queen "borazza" (e mai termine slang italico fu più adatto) a fronteggiare una banda di macho rockrollers testosteronati, gridando il verbo della.. bleah, cazzo/ sesso/ ribellione/faccioquellochecazzomi-pare/ cazzo (pessimi & penosi certo, ma da trasformare all'istante Freddie Mercury nell'idolo della parrocchia) con una allucinantemente ridicola volgarità autoironica nel campo WASP (altro che Blakie Lawless con la sega circolare al posto del cazzo) dove neppure RuPaul ha mai osato osare tanto....
Fatto sta che Snider outa i territori propri del suo corpo, dal buco del culo ai buchi nella pelle, e che a penetrare sia carne umana eretta dal sangue fluente o acciaio sterile, poco cambia..
È sempre deterritorializzazione del proprio corpo, che rivendica la propria identità e le proprie pulsioni & il proprio desiderio carnale & la propria volontà di trasformarsi mostrando il dolore e la sofferenza dell'espiazione della fuga dalla Norma, dalla Famiglia, dall'Eterosessualità Procreativa, dai Codici Binari del Controllo Sociale.
E tutto ciò porta sofferenza & blues gridato delle carni trafitte dal metallo che da musica si fa

metafora di se stessa, come i Rammstein di "Sehnsucht", accusati di apologia del nazismo per aver usato in un video i filmati di Leni Reifehnstal, mentre si danno fuoco al giubbotto con l'anima di col filo spinato intorno alla bocca (come cucita, appunto) di un viso imbiancato senza più pupille.

Il caso MM

Ma chi ha detto che il Marilyn Manson sia più "montatura" della cazzuta e pedestre naturalità quotidiana dei Green Day?
Marilyn Manson degli animali meccanici, cyborgs con la testa di macchina, le cui pupille aliene sbilenche e diversificate vedono l'orrore della riproduzione consumistica e della normazione ripugnante della "horrible people".
Il corpus video/grafico di MM è tutto un pullulare di deformazioni & malformazioni, tumori & tumefazioni e grottesche protesi, fin dalla copertina & dal traliccio sonoro devastato di Antichrist Superstar, dove l'angelo della Putrefazione corrode il suo stesso corpo dove "ci sono fognature... le chiamano vene ma dentro ci sono i topi che corrono".
Mentre canta il disfacimento di un pene che non è più fallo, e di una identità che è pericolosa soltanto perché si è dichiarata tale abbracciando e leccando voluttuosamente tutto quanto è orribile, ripugnante, deforme & disgustoso per settare consapevolmente il limite della *cultura del recupero* cattolico che trasmette Wild Horses a Radio Vaticana e santifica Padre Pio abbracciato a Kurt Cobain.
Ma che il mix di perversione, sperma, satanismo, deformità madonne sanguinanti e frociaggini tossiche dichiarate (come, non c'è pedofilia???), proprio non lo



inghiotte... Perché allora ostinarsi a parlare di montatura, come per i Plasmatics, i Sigue Sigue Sputnik, perfino i Butthole Surfers e tutta la genderqueerness frocia, eccessiva ed autodilaniata, che COMUNQUE mette in crisi l'ordine costituito, e quindi viene generalmente ignorata ?
Ma stavolta MM le ha imparate tutte, le regole per salire la scala sociale succhiando cazzi e mordendoli quando serve le conosce bene.

scuoiati vivi e riscolpiti di pelle, mentre la mente viene triturata ed il corpo inghiotte residui di metallo.
E la musica rimbomba pesante ed ottundente una marcia di nullificazione Silente.
Un corpo naturale, ancora umano e non mutato, ma che teme la castrazione e la demascolinizzazione, e ne ripercorre le piaghe e le ferite profonde, della carne e dello spirito.
E ancora i Bile, ben oltre i troppo

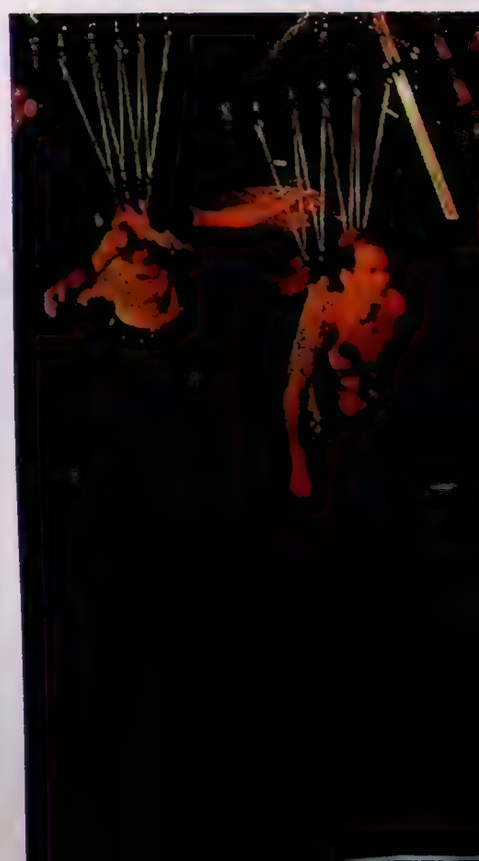
La "prova di coraggio e resistenza" di "un uomo chiamato cavallo" che si fa spettacolo e urlo della deterritorializzazione del proprio corpo che si rimappa come libero, in fundo, di procurarsi ferite, torturarsi ed espiare il proprio processo di discontrollo.
Arte estrema del corpo che vibra in sintonia con la musica estrema del corpo, senza sintetica post techno drum&bass o synthpop danzereccio e spersonalizzante.
Metal, insomma.

Our bodies descend
into moonlight castration,
for love never ends.
Shards of teeth and chain...
flushed down the drain
blood, hair and bone
clotted fragments of pain
these are the visions of sin
carved from within
our sallow chambers of skin
sonnambulation is the key to heaven
emasculation's blessing from hell.

E chi vuole (e può capire), capisca!
(*Wouned* , Skin Chamber)

Post scriptum
Se siete interessati a continuare questo viaggio ad esplorare l'abbraccio/bondage tra estremismo della carne & estremismo dei suoni metallici, vi faremo tre nomi su tutti:
Nine Inch Nails spesso celebrati, l'anima nera del Lower East Side, calze a rete smagliate & la maledizione martoriante della roba, dove il corpo mutante è il terreno delle devastazioni tossiche & del nichilismo esistenziale.
E poi Skin Chamber, ancora la pelle che torna, quasi una camera d'ambra di pelle, e qui è il pounding metal che echeggia nel vuoto del nulla, col corpo nudo assolutamente mascolino e sporco di grasso dell'operaio maschio fiero della fonderia o di qualunque altro ambito maleonly, dove si venga risucchiati all'interno,

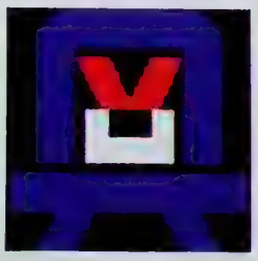
celebrati Fear Factory (perché gotichamente impeccabili nella loro perfezione dell'iperproduzione quasi Pinkfloydiana) e perfino i leggendari padri maledetti Ministry.
Bile è il vomito del basso ventre che cammina per la 42 esima strada, dove il corpo è feticismo ossessionato automasturbatorio e "autoginephilo", ma è anche il senso del vuoto intorno a sé, della mancanza di contatto umano con altri corpi.
E sono proprio i Bile a far da colonna sonora live alla presentazione del film Strangeland alla Webster Hall di NYC.
Lo show?
Varie performances di body art, dall'autoflagellazione alla autotortura vaginale, per chiudere con un carosello umano di corpi appesi al soffitto da uncini da macellaio.

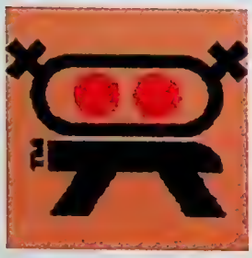


designersRep

di Daniela Calisi

Wipeout
È l'anno 2097, state viaggiando a velocità improponibile su qualcosa che assomiglia ad un aeroplano di carta supersonico: siete su un veicolo antigravitazionale superveloce, in gara contro sei oppositori in una corsa che si snoda attraverso paesaggi dai colori vividissimi tra esplosioni, salti, rampe tunnel, strani ponti. Vi suona familiare? È Wipeout, un gioco di corse, apparso per la prima volta nel '94, e proposto per playstation con le successive releases.
Oggi è un classico nel suo genere. Concepito come "prodotto integrato" Wipeout è stato creato ponendo come punti di partenza stile, ritmo e musica riuscendo cosi ad avere impatto anche all'esterno del mondo degli appassionati di videogames. Infatti ha ispirato un numero non indifferente di pubblicità' televisive, come per esempio la campagna di Microsoft in Gran Bretagna e quella del canale televisivo tedesco SAT1, che hanno fatto riferimento più o meno esplicito alla grafica, alla colonna sonora, o al velocissimo ritmo di gioco.
A questi tre elementi è stata dedicata un'attenzione assolutamente inusuale nella produzione di un videogame e in questo senso Wipeout ha segnato sicuramente un cruciale punto di svolta.





L'interfaccia con l'utente e il sistema di menu' per le impostazioni di gioco sono stati affidati agli artisti di **Designers Republic** che hanno creato una serie di loghi ed icone per caratterizzare ed identificare graficamente ogni singolo componente. L'animazione introduttiva, sempre firmata DR, si è rivelata cosi efficace da essere poi utilizzata anche nella campagna pubblicitaria di Red Bull(tm), l'energy drink citato dagli autori nei ringraziamenti.

SEI IL PROPRIETARIO DI UNA GRANDE MULTINAZIONALE E VUOI IMBASTARDIRE IL TUO LOGO NEL NOME DELL'ARTE? VUOI CHE VERRÀ USATO OVUNQUE IN MANIERA DEL TUTTO NON AUTORIZZATA, DALLE T-SHIRT E AI MURI DELLA TUA CITTA'? LEGGI QUESTO ARTICOLO SUI DESIGNERS REP. E CONTATTALI OGGI STESSO!

Il tipico background sonoro dei giochi di corse, costituito da rombi di motore che a lungo andare diventano noiosi, è stato sostituito con un suono molto più discreto grazie al fatto che i veicoli di Wipeout, essendo gravitazionali, non hanno alcun contatto ne attrito con il terreno ma si limitano a fendere l'aria.
Questo consente di apprezzare la soundtrack migliore mai prodotta per un gioco Playstation, in collaborazione con alcuni tra i

più' popolari gruppi della scena techno e chimica mondiale (Leftfield, Orbital, Prodigy, Chemical Brothers, Dreadzone ecc..). Tant'è che il cd audio ha venduto quasi un milione e mezzo di copie nel mondo mentre in novembre è uscita la terza release del gioco, ***Wipeout 64***, con una nuova colonna sonora che raccoglie altre firme della scena elettronica .

Sissi & le altre

Sissi, la bimba con i codini, saltella con in mano la mazza da baseball. Girando la testa qua e là, cerca un amichetto con cui giocare... è Sissi kill kill, la bimba assassina di **Designers Republic**, una delle più celebrate agenzie di design del mondo. La leggenda racconta che tutto comincio' nel 1996 quando Ian Anderson , allora manager di una band, decise che la parte più divertente del suo lavoro era in fondo disegnare i manifesti e le copertine dei dischi per il gruppo. Dopo alcune conversazioni approfondite con degli esperti, e senza neppure una preparazione grafica formale, fondò Designers Republic.
Da sempre l'agenzia si è occupata di musica e i suoi lavori per bands come *The Orb*, *Pop Will Eat Itself* e *The Age of Chance* e hanno influenza enorme nel definire un nuovo ruolo per il designer e hanno gettato le basi per un nuovo rapporto tra design e prodotto.

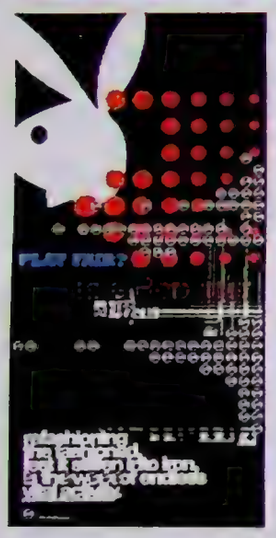
"Le nostre copertine possono esistere solo in rapporto alla musica. Se l'ascolto di un pezzo richiede almeno tre minuti di tempo, la grafica di copertina dovrebbe intrattenere almeno per quei tre minuti."

Secondo Ian Anderson le compagnie discografiche hanno troppo poco rispetto per la capacità del pubblico di comprendere un design che esprime concetti non direttamente connessi al prodotto. In realtà invece la consapevolezza dei consumatori aumenta insieme alla complessità delle campagne di vendita e la capacita di interpretare strategie sempre più astratte diventa sempre più sofisticata.
Questo significa che qualunque prodotto di consumo può assumere una sorta di valore aggiunto se diventa un mezzo per veicolare messaggi laterali che lo trasformano in un prodotto culturale.
Partendo da questo presupposto Dr ingoia digerisce e rigurgita simboli su simboli estraendoli direttamente dalla materia comunicativa attuale per contaminarli con i suoi propri messaggi e reindirizzarli in modo quasi subliminale. In perfetta sintonia con l'attitudine rave continua imperterrita a campionare e stravolgere i logotipi delle multinazionali a farcirli con materiale eterogeneo e originale sputando fuori geroglifici, slogan, e nuove icone da rimettere subito in circolo.
Un bolo masticatorio di pop art, cartoni animati, sesso sicuro, supermercati e via digerendo.
I poster di Dr, vero e proprio materiale di sfrenata autopropaganda, recitano slogan come "Disegna o Muori", "Crea!", "Pensa!", "Lavora Consuma e Muori". A queste frasette impazzite i grafici di Dr non hanno mai rinunciato: più o meno celate con un lettering piccolissimo compaiono in ogni copertina, su tutti i poster, in ogni loro lavoro.
In piena furia digestiva hanno creato nuovi piccoli supereroi sputasentenze che esprimono giudizi su questo e su quello in ogni angolo di pagina: Jon&Dee The Twins (tm), l'omino vampiro Vampire Man(tm), Sissi(tm) la bimba assassina, Lady (tm) e il Dr Angriman.

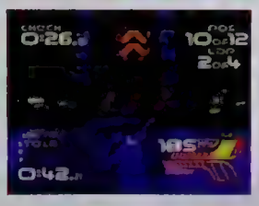
Bastardize your logo

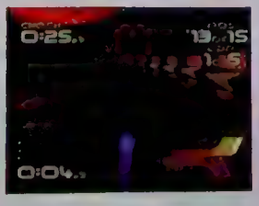
La copertina della soundtrack di Wipeout2097 è un esempio calzante: apparentemente non è altro che un volumetto di presentazione delle bands ma ad un occhio allenato non dovrebbero sfuggire le interferenze di Curly(tm), pupazzina saccente che compare nella cornice superiore di ogni pagina. A prima vista il banner è sempre lo stesso, bisogna invece andare a decifrare con attenzione quelle che sembrano innocue e casuali serie di numeri e lettere per trovare commenti firme e prese di posizione non autorizzate. Curly(tm) dice, tra le altre cose, "I Luv mj DR!","intoxication", "I'm Invisible","grrrrrr".
La pagina centrale nasconde un "THE miTDR SAYS "W'0"20797 IS 04 TECKNO MINDS" letteralmente <<La mitica Designers Republic dice "Wipeout2097" è per menti techno">>.
Una volta trovato l'inghippo è facile leggere sopra la foto di ogni gruppo il commento del grafico di turno: in prima pagina trovo "NICKY'5 INTR0" (Nicky's intro) , che suppongo essere la firma di Nik Bax, ventitreenne componente di DR. Probabilmente è sempre lui l'autore delle scritte in codice nelle pagine

seguenti in cui, tre le altre cose rivela la natura aliena degli Orbital "4L13N 48DUCT10N - 4L13N5 4R3 R34L" (alien abduction - aliens are real).
Commenti positivi anche per gli Underworld con questa "JU1CYR1P3T0M4T0" (juicy ripe tomato) visto che TOMATO, il bel pomodoro maturo a cui si fa riferimento, è il nome di un altro mitizzato gruppo di grafici, amici e concorrenti di DR, del quale i tre Underworld sono parte integrante e che il pezzo viene descritto come un "DUBNB455L4G3RX3" (dubb 'n bass lager for 3).
Con questi subdoli metodi i "B'stards Ventolin Kids(tm)", come si autodefiniscono, hanno fin qui celebrato l'età della pirateria informatica e del niente di nuovo sotto il sole, inventato "l'età d'oro di piombo", teorizzato il terrorismo sui consumatori, glorificato i ready mades grafici, trasfigurato l'immagine delle corporations in mucchietti di pixel.
I grafici di Dr hanno sempre e comunque detto la loro, mescolando senso e non senso, realizzando un'operazione che trasforma la figura del grafico, da tecnico affidabile dell'immagine a produttore autonomo di significato, portatore di opinioni, agente sovversivo che detourna il prodotto a suo vantaggio.
Il proclama dei per contattare nuovi clienti recita cosi:



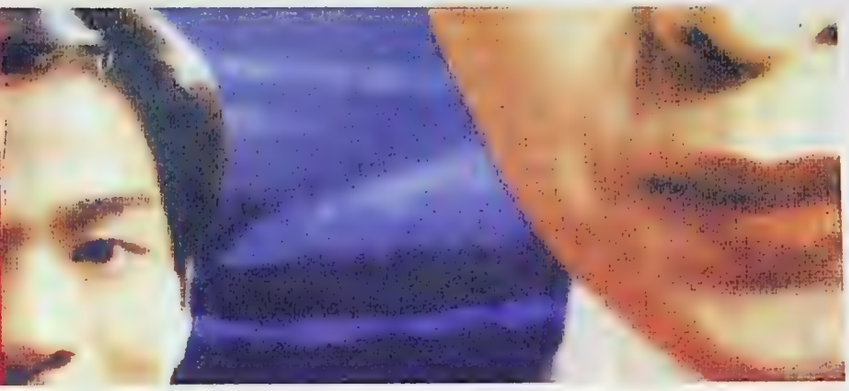
"Se sei il proprietario di una grande multinazionale (...) perché non incarichi la DR di imbastardire il vostro logo nel nome dell'arte?...ti garantiamo che da quel momento verrà usato dovunque in maniera del tutto non autorizzata, anche sulle magliette e i sui volantini dei concerti. Dietro pagamento di una quota extra potremmo anche affermare di essere stati noi stessi a disegnare il logo originale. Quindi non aspettare, contattaci oggi! Fai qualcosa per sentirti meglio, distribuisci la tua ricchezza...".





Uova di Pasqua?
Una curiosa analogia riguardo ai metodi comunicativi di DR è costituita dalle cosiddette Easter Eggs, delle "sorpresine" presenti in quasi ogni applicazione software.
Si tratta di foto, animazioni, piccoli giochi e altro che i programmatori usano per lasciare la propria firma nei più diffusi software ai quali hanno accesso.
Anche in questo caso il messaggio non è evidente ma va cercato dall'utente in modo empirico provando varie combinazioni dei tasti alt, shift , ctrl.
Esattamente come gli slogan nascosti nella grafica delle copertine, le Ester Eggs costituiscono un mezzo per una categoria solitamente "muta" di veicolare messaggi non propriamente autorizzati infilandoli nei prodotti sui quali lavora.
Per farvene un'idea la prossima volta che aprite Netscape provate a digitare "about:photo" nello spazio della location (dove si scrive l'indirizzo), oppure, se siete online, i tasti ctrl alt e F.
Se si ha fortuna si possono trovare mondi tridimensionali dentro Excel 95, insani giudizi su Bill Gates dentro Word97, le faccine dei programmatori su Netscape e chi più ne ha più ne metta.
Se da una parte le Easter Eggs sono considerate come un difetto del programma e chi le crea rischia sicuramente il posto se colto in flagrante, oggi hanno quasi raggiunto uno status di valore aggiunto e i programmi che ne sono privi sembrano quasi mancare di qualcosa.

Otomo Yoshihide



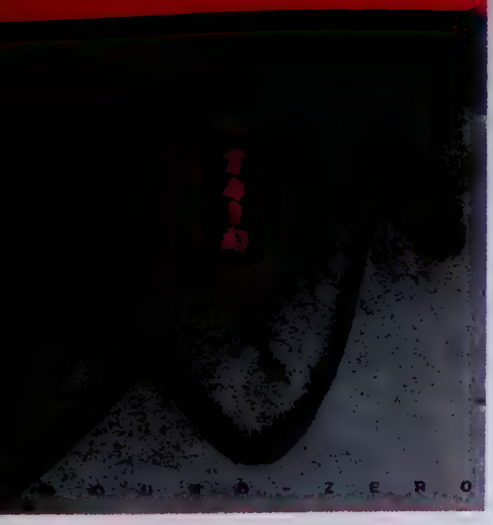
Trascrizione e traduzione dall'inglese di Alberto Pezzotta

IL GIRADISCHI HA MOLTE MEMORIE DEL XX SECOLO. COSÌ HO COMINCIATO A COMPORRE PARTENDO DALL'IDEA DI MEMORIA, PERCHÉ LA MEMORIA DI UNA PERSONA COSTITUISCE LA SUA IDENTITÀ. SE LA GENTE NON HA MEMORIA, NON È UMANA. È LA PARTE PIÙ IMPORTANTE DEL CERVELLO, ANCHE SE A VOLTE LA MEMORIA PRODUCE IL RAZZISMO, IL NAZIONALISMO. ANCHE MOLTI DISCHI HANNO UNA SPECIE DI IDENTITÀ NAZIONALE, COME GLI INNI, LE MARCE MILITARI: NON SONO SOLO UNA MEMORIA SONORA, MA ANCHE UNA PARTE DELL'IDENTITÀ DELLA GENTE

Inascoltabile è l'aggettivo più ricorrente tra chi ha scambiato la sua per musica industrial pop. Chi lo vede improvvisare creando turbini rumoristici con la chitarra fatta in casa, urlando nel microfono o prendendo a pugni e testate il piatto del giradischi, potrebbe, non meno erroneamente, scambiare Otomo per un Peter Brötzmann dei *plunderphonics*. Ma l'intelligenza compositiva, la cultura e la varietà di stili e generi musicali che Otomo sa usare dall'interno (non citare, si badi bene), sempre stupefacenti, si sintonizzano su tutt'altra lunghezza d'onda. Autore di colonne sonore per il cinema di Hong Kong, leader dei Ground Zero, riferimento obbligato per qualunque improvvisatore non intenda vivere sugli eterni allori, Otomo Yoshihide sembra schermirsi. Come quando si scusa di non padroneggiare l'inglese, ed è poi un conversatore amabile, autoironico e con le idee chiare.

Quando hai cominciato a interessarti di musica?
Sono nato a Yokohama, una delle grandi città vicino a Tokyo.
Fino ai dieci anni la mia maggiore influenza è quella che potrei chiamare "cultura urbana giapponese": manga, disegni animati, fumetti, film di mostri come *Godzilla*.
Poi la mia famiglia è andata ad abitare molto lontano, in una regione poco urbanizzata.
Volevo essere un musicista free jazz (*ride*), mi interessava un tipo di improvvisazione molto energetica.
Doveva essere il 1978. E così ho cominciato a suonare la chitarra, volevo essere come Takayanagi.
Anche se il mio primo strumento è stato il registratore. Mio padre è un ingegnere elettronico, e in casa giravano molti transistor, televisori e roba del genere. Quand'ero un ragazzino mi ero già costruito una radio da solo, e piccoli strumenti giocattolo che facevano suonini strani. È stata la mia prima esperienza musicale.
Nello stesso periodo ho conosciuto la musica elettronica francese degli anni cinquanta, Pierre Schaeffer, e anche John Cage.

Usavi musica preesistente o registravi rumori della città?
Non mi interessava il paesaggio, i rumori naturali, perché le città giapponesi sono molto rumorose! Vivevo nel rumore e non mi interessava! Come i pesci stanno sempre nell'acqua, il rumore era la mia aria. Adesso uso qualunque tipo di musica, ma allora usavo solo quello che per me aveva un'impronta di artisticità.
All'inizio degli anni ottanta mi sentivo molto scisso.
La musica su nastro magnetico da una parte, il free jazz dall'altra, senza nessuna connessione.
Volevo cercare di unirle. È allora che ho iniziato a usare i giradischi.
Devo essere stato influenzato da qualche dj, anche se non ero interessato alla musica da ballo.
Ma l'idea di usare il giradischi come uno strumento era grande.



Sampling is a virus

Come lavori oggi con i Ground Zero?
Adesso l'idea fondamentale dei Ground Zero è quella del campionamento. È stata Sachiko

[Matsubara] a introdurmi all'idea del campionamento: trovi un materiale, e pensi come costruirci sopra, in modo che si uniscano altri musicisti.
Non è come scrivere un pezzo di musica contemporanea, anche se ovviamente scrivo qualche nota, qualche struttura.
Ma la cosa fondamentale è la relazione tra il materiale campionato e i musicisti.

Quando hai cominciato a usare dischi di ogni tipo di musica?
In parte per merito di Marclay e di Zorn... Era quando Zorn viveva in Giappone e organizzava molto concerti, e a volte suonava con musicisti pop.
Leggevo poi molti libri, come quelli di Hashimoto Osamu, che è un filosofo postmoderno.
Scrive anche *manga*, ha idee molto aperte e mi ha influenzato molto.
E poi Karatan Koji, che è più legato al mondo accademico.
Hanno aperto molte porte, un po' come John Zorn, anche se non si occupavano direttamente di musica.

Qual è stata l'influenza di Zorn in Giappone?
Non solo Zorn, ma anche Fred Frith, e poi Marclay... i giovani improvvisatori hanno avuto la possibilità di suonare con loro.
Anche se Tokyo è una grande città, la scena musicale era piccola, e tutti si conoscevano.
Zorn è stato una specie di fratello maggiore. Ha fatto suonare assieme Yamatsuka Eye, Yuji Takahashi e me. Era una combinazione così strana, Takahashi che è un famoso compositore classico, Yamatsuka che ha un grande carisma underground, e io, uno sconosciuto rumorista (*ride*).
Zorn, Frith, Motoharu Yoshizawa hanno fatto succedere molte cose negli anni ottanta.

Puoi spiegare il concetto di sampling virus?
Il sampling virus è solo un materiale, non mi importa dove finisca. Ho cominciato a pensaci verso il 1991.
Allora ero molto interessato nel concetto di campionamento.
Il campionatore è una specie di memoria senza cervello.
Se prendo un suono, lo isolo e lo metto in un contesto diverso, assume un significato differente.
Ed è questo che mi interessa.
Se tolgo quello che viene prima e quello che viene dopo, a volte rimane un significato, a volte no.
Se prendo un urlo da solo, non sappiamo se sia di dolore o di tristezza. Ho cominciato a pensare di campionare discorsi dalla tv e dalla radio. Non mi interessa mettere queste cose in musica, come succede nell'hip hop, è un'idea troppo semplice.
Anche se poi qualcuno vuole usare i miei virus nell'hip hop va bene, può essere interessante.
Ma quello che conta è che qualcuno lo campioni, lo cambi, come in una catena postale di cambiamenti, fraintendimenti, cambiamenti... Così magari fra dieci anni il mio sampling virus sarà mutato in qualcosa di completamente diverso.
Adesso l'idea del sampling virus sta dietro quasi tutto quello che faccio, è una immagine ramificata che può andare dappertutto.
Negli ultimi anni ho trovato i miei virus in cd come quelli di Stockhausen and Walkman.
Odio il sistema dei copyright controllato dalle grandi compagnie, voglio romperlo.
Capisco che il copyright è molto importante, ma adesso, in Giappone, fa solo il gioco delle pop star.

Pop songs

Come ti hanno scelto per scrivere la colonna sonora del film cinese *The Blue Kite*?
Avevano due grandi problemi, uno politico e uno economico.
Il produttore Shu Kei, a Hong Kong, fece in modo di spedire il film in Giappone, in segreto, e poi di andare al festival di Cannes.
E Shu Kei, che è mio amico ma detesta la mia musica sperimentale (*risate*), si era rivolto a vari musicisti, che gli avevano detto tutti di no, perché il budget era incredibilmente basso.
Così alla fine chiamò me e mi disse: "*Ho bisogno di una musica molto bella, senza rumore, ne sei capace?*" E io: "*Chi è il regista?*" "*Tian Zhuanzhuang*".
Rimasi molto sorpreso, perché è molto noto, e mi era molto piaciuto il suo primo film, *Horse Thief*. Così accettai di corsa.
Ma a causa dei problemi col governo cinese, il film arrivò in ritardo, e ebbi solo tre giorni per comporre la colonna sonora.
Per *The Blue Kite* Tien voleva delle melodie, e prima non avevo mai provato a scriverne. D'altra parte ero già un grande fan della musica da film, soprattutto di quella giapponese degli anni Sessanta.

Poi hai composto colonne sonore per Yim Ho.
Dopo aver visto *The Blue Kite*, fu lui a mandarmi un fax.
Io conoscevo già i suoi film.
La musica per *The Day The Sun Turned Cold* è un sestetto d'archi, abbastanza classico.
Prima non ne avevo mai scritta, ma adesso mi interessa comporre musica tradizionale.
È una delle tante scelte che ho davanti. Forse questa idea è strana per la maggior parte dei musicisti.
Ma penso sia un atteggiamento molto giapponese, quello di copiare, ricostruire e fare qualcosa di nuovo. Mi piace molto lavorare coi registi cinesi, anche perché non sanno nulla della mia musica

sperimentale. Quando ho dato un mio album a Tien, dopo mi ha detto: "*Oh, si deve essere rotto il mio lettore cd*" (*Risate*).
E anche Yim Ho. Gli ho dato dei miei cd, e mi ha detto: "*Beh, dov'è la melodia?*" Ma va bene così.

E Ann Hui?
È grande, sempre piena di energia... Lei invece è interessata alla mia musica più rumoristica, non so perché.
Ho scritto la colonna sonora per *Summer Snow* componendo due tipi di musiche.
Una è molto melodica, e l'altra un po' tipo Ground Zero, e ad Ann è piaciuta molto. Mi lascia la massima libertà. Per *Stuntwoman*, ho potuto comporre musiche molto diverse, ci ho messo dentro i Ground Zero, Fellini, *Paris Texas* (*risate*), pop giapponese.
Mi interessa di più comporre per un film d'azione che per un film d'arte.

Ed è stato soddisfatto Shu Kei?
Penso di sì, era da dieci anni che non girava. Il film è molto bello, è la storia di una compagnia di opera cantonese che riflette la realtà della Hong Kong di oggi con un occhio al futuro, mescolando vita personale e vita sociale.
Molti spettatori hanno pianto dopo averlo visto. Ho scritto musica tradizionale cinese, che ho mescolato con tipiche musiche da soap opera. C'è un contrasto tra tradizione e stile televisivo, una combinazione molto strana. Ed è quello che mi ha chiesto Shu Kei.

Quand'è che hai iniziato a interessarti al cinema di Hong Kong?
Ai tempi di Bruce Lee, naturalmente! Quando ero un ragazzino, imitavo Bruce Lee.
In Giappone era popolarissimo.
E poi ho ricominciato all'inizio degli anni Ottanta, con i film dei fratelli Hui, *Mr. Vampire*, le commedie di Samo Hung e di Jackie Chan. Mi piacevano moltissimo le commedie, specialmente dopo aver visto un Godard o qualche altro film europeo molto serio. I film europei sono difficili da capire, la realtà è così diversa, mentre coi film di Hong Kong c'è un senso forte di familiarità, ridiamo per le stesse cose.
All'inizio degli anni Ottanta le commedie di Hong Kong erano molto popolari anche perché la produzione giapponese era molto scadente.

E John Woo?
Sì, certo, è uno dei miei preferiti... e non mi piacciono solo i suoi film violenti, ma anche le commedie, che sono molto a buon mercato.
E poi mi piacciono Tien Zhanzhang, Chen Kaige, alcuni registi di Taiwan...

Sei un fan delle colonne sonore giapponesi degli anni sessanta?
Certo. E poi mi piace molto Toru Takemitsu. È notissimo come compositore classico, ma ha cercato sempre di comporre musica da film, o musica popolare.
Non gli importava di quello che dicevano gli intellettuali.
Il suo ultimo album, con la cantante Seri Ishikawa, sono solo bellissime melodie.

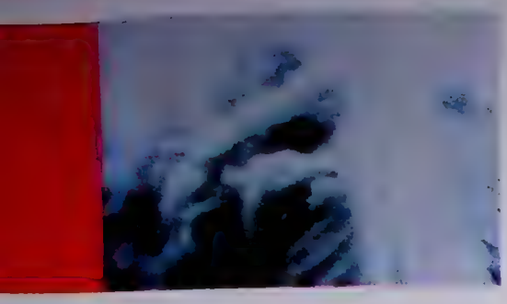
Conosci i film di Kitano? Hai visto *Kids Return*?
No, perché quest'anno sono stato sempre in viaggio.
Ma li vedo sempre, e mi piacciono molto. Mi ha molto sorpreso quando ha fatto il primo film, perché prima faceva sempre lo scemo in televisione.
Nessuno sapeva che avesse tanto talento. In ogni caso non nessuna speranza di incontrarlo, è assolutamente impossibile entrare in contatto con lui, ha un sacco di guardie del corpo.

È curioso che in Italia cominciano a essere popolare gruppi come Cibo Matto e Pizzicato Five che si ispirano alla musica italiana degli anni sessanta.
La musica pop italiana è grandissima. Per noi la musica italiana ha qualcosa di nostalgico, non so perché.
Già negli anni cinquanta c'era stata una grande influenza.
Negli ultimi vent'anni, invece, è stata più forte l'influenza rock, che mi interessa di meno, anche se mi piacciono gruppi come gli Henry Cow...

Sculture di vinile

Qual è la storia del progetto *Les sculptures de vinyl* ?
Ferdinand Richard aveva organizzato un workshop di dieci giorni con Christian Marclay e me. Marsiglia è un posto unico perché ci sono molti immigrati illegali nordafricani, e si fa molto hip hop. Ma è stato incredibilmente difficile, perché né io né Christian volevamo metterci in cattedra, e invece sembrava che fossimo a scuola, con Christian – che parla francese – che continuava a dire "Silenzio, state a sentire", e i ragazzi che volevano solo fare *scratching*.
Ma alcuni di loro hanno cominciato a pensare in modo nuovo e a fare cose diverse dopo il workshop. Ferdinand mi ha invitato a un secondo workshop. Gli ho detto di no (*ride*), al massimo potevo fare un concerto con alcuni dj. E lui ha accettato.
D'altra parte l'idea mi interessava molto, perché il giradischi ha molte memorie del XX secolo.
Così ho cominciato a comporre partendo dall'idea di memoria, perché la memoria di una persona costituisce la sua identità.
Se la gente non ha memoria, non è umana. È la parte più importante

del cervello, anche se a volte la memoria produce il razzismo, il nazionalismo.
Anche molti dischi hanno una specie di identità nazionale, come gli inni, le marce militari: non sono solo una memoria sonora, ma



anche una parte dell'identità della gente. L'altra idea del progetto erano i soldi: i soldi fanno l'identità e i confini. Se tutti usassero la stessa moneta, non ci sarebbe bisogno di confini.

I dischi che suoni in concerto sono sempre gli stessi?
A volte sì, perché mi interessano gli stessi dischi in progetti diversi. E lo stesso concetto del sampling virus. A volte succede per caso, a volte decido prima.
Lo stesso disco può avere significati diversi se lo suono con Chris Cutler o Butch Morris.

In Italia, con Butch Morris, hai usato dischi del papa.
Me l'ha chiesto Butch, voleva qualcosa di religioso... Ho fatto due più due, Italia... papa! (*Ride*)
Fin troppo facile...
Il disco del papa me l'aveva regalato un mio amico prima che venissi in Italia. È grande, in una facciata parla giapponese, in una italiano, in una inglese... così li cambiavo per ogni concerto. Non so cosa dica, anche quando parla giapponese non riesco a capire... Il pubblico può chiedersi perché lo faccio: ma non voglio esprimere un'opinione sul papa, mi limito a usare un materiale, non sono un politico. Anche se a volte esprimo delle opinioni.

Come cambia il tuo stile quando suoni con un sassofonista o un altro manipolatore di suoni preesistenti?
Uno come David Shea non fa tanto dell'improvvisazione, ma una composizione improvvisata, perché usa già della musica, che ricostruisce con l'improvvisazione.
Quando suono con Shea, è una relazione di compozione più che di improvvisazione: per esempio lui mette degli archi e io ci aggiungo dei timpani, poi passa alla musica pop e io incomincio a fare rumore...
In genere con un sassofonista l'improvvisazione è molto più fisica. Inoltre il suo strumento ha alle spalle una storia, e un sassofonista non può suonare ogni genere di musica, al contrario che il campionatore o il giradischi. Se il sassofono suona una forma, io dò la stessa forma, è una specie di pittura astratta.
Uno come Shea invece crea una struttura. Anche la melodia ha molta memoria, mentre il giradischi ha una specie di memoria tecnica.
Mi piace questo contrasto.

TOP 10 di Otomo

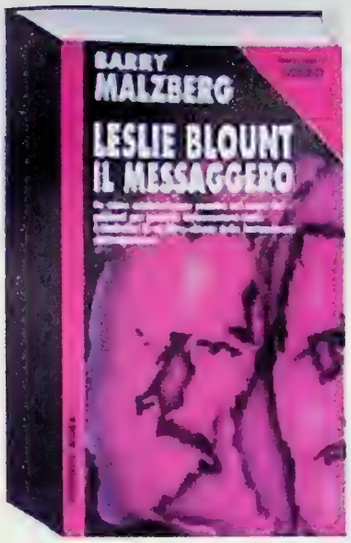
1) Toru Takemitsu, *Soundtrack Works 1-8*
2) Ifukube Akira, *Gojira* [Godzilla] & *Daimazin*
3) Takayanagi Masayuki, *New Direction*
4) Abe Kaoru, *Solo*
5) Takanayagi Masayuki & Abe Kaoru, *Kaitaiteki Kokan*
6) Christian Marclay, *Record without Cover*
7) Steve Beresford, *The Bus of Surprise*
8) Derek Bailey & Han Bennink
9) John Zorn, *Solo/Early Works*, *Locus Solus*, *Masada*
10) Roland Kirk
11) Nelson Caracino
12) Cartola
13) Charles Mingus, *Mingus Mingus Mingus*
14) Eric Dolphy, *Far Out*
15) John Coltrane, *Expression*
16) Hattori Ryoichi
17) Hongkong Shangai Path [musica pop degli anni Cinquanta]

Discografia scelta di Otomo Yoshihide

Otomo Yoshihide, *We Insist?*, Sound Factory, 1992 (Hong Kong).
Ground Zero, *Ground Zero*, God Mountain, 1993 (Giappone)/Les disques du soleil et de l'acier, 1997 (Francia)
Otomo Yoshihide, *The Blue Kite* (colonna sonora), Sound Factory, 1994 (Hong Kong)
Otomo Yoshihide, *The Day the Sun Turned Cold* (colonna sonora), BMG Victor, 1994 (Giappone)
Otomo Yoshihide, Carl Stone, *Monogatari: Amino Argot*, Trigram, 1994 (Giappone)
Ground Zero, *Null & Void*, Tzadik, 1995 (Usa)
Otomo Yoshihide, *Summer Snow* (colonna sonora), Sound Factory, 1995 (Hong Kong)
Ground Zero, *Revolutionary Pekinese Opera*, Trigram, 1995 (Giappone); edizione rimixata: Rer, 1996 (Gb)
Otomo Yoshihide, *Hu Du Men* (colonna sonora), Sound Factory, 1996 (Hong Kong)
P 53 [Chris Cutler Lutz Glandien, Marie Goyette, Zygmunt Krause, Otomo Yoshihide], *P 53*, Rer, 1996 (Gb)
Les Sculptures de Vinyl, *Memory & Money*, Stupeur et trompette 1997 (Francia)
AngelicA 97, CaiCai, 1998 (Italia)
I.S.O., *Gravity Clock*, Amoebic 199) (Giappone)

Barry Malzberg,
Leslie Blount il messaggero
trad. di Roberta Rambelli, Nord, Miano, 1998,
pagg. 164, L. 20.000.

Roberto Marchesini,
Uscendo da Lauril
Theoria, Roma-Napoli, 1998,
pagg. 144, L. 15.000.



Penetrare all'interno del corpo degli esseri viventi, nell'esperienza dell'uomo paleolitico e neolitico, significa infliggere la morte.
La nascita della chirurgia cerca di ribaltare questo assunto, dimostrando praticamente che può anche restituire la vita. Ma quanto è limitante lo scalpello, il coltello, il segaossa, e anche l'affilato bisturi, nel penetrare i segreti del corpo umano. Il chirurgo resta fuori, è costretto a servirsi solo di indizi, non può avere conoscenza diretta e globale dell'interno se non con la mediazione dalla scienza.
Negli stessi anni in cui Andrea Vesalio disegna i suoi corpi scorticati in quelle che sono le prime tavole dell'anatomia moderna, cioè a metà del XVI secolo, François Rabelais, nel suo Gargantua e Pantagruel, presenta, a quanto ne so, il primo viaggio fantastico di esseri umani in carne e ossa all'interno della carne e delle ossa di un altro essere umano.
I medici di Rabelais non hanno bisogno di essere miniaturizzati, perché Pantagruel è un gigante, e possono quindi entrargli in bocca, e da qui nell'apparato digerente e così via. Una storia esilarante, che Richard Fleisher (regista) e Isaac Asimov (scrittore) rendono più drammatica nel 1966, con il film, e poi il romanzo, Fantastic Voyage (Viaggio allucinante).
Da quel momento il sogno di miniaturizzare un essere umano e farlo penetrare entro il sistema circolatorio o digerente di un altro essere umano per realizzare la forma più efficace di microchirurgia si ripresenta regolarmente all'immaginario occidentale.
Nel 1973 Barry Malzberg, un autore americano di fantascienza spesso collegato alla New Wave di quegli anni, lo riprende con il suo The Men Inside, ora riproposto dalla Nord con un diverso titolo, e lo fa per esplorare
(a differenza di Asimov) più che l'interno del corpo del malato, l'interno della psiche del guaritore. Molto anni Settanta, se volete, ma molto efficace, duro, disincantato. Roberto Marchesini invece, giovane biologo bolognese, sull'onda di suggestioni informatiche e biochimiche, non miniaturizza gli esseri umani, ma umanizza le cellule. Uscendo da Lauril è la storia di un gruppo di agenti biologici (cellule? complessi di cellule?) che cercano di sfuggire dall'interno del corpo di un malato di tumore che sta probabilmente morendo. Una specie di "blues urbano" dove il paesaggio non è la città ma i tessuti, gli organi, i sistemi di circolazione e di trasporto dell'interno del corpo. Lirico, nostalgico, tormentato, a volte criptico, con qualche traccia di ballardismo. Due libri a diverso titolo rappresentativi del posto crescente che la biologia si sta conquistando nell'immaginario.

Antonio Caronia

Fikafutura
secrezioni acide
cyberfemministe & queer
n.2 - Lire 10.000
Shake Edizioni

"Siamo tutti figli dell'immagine televisiva e metabolizziamo tutto perché assieme ai messaggi, per quanto violenti siano, ci forniscono il kit di enzimi atti a digerirli, e invece noi dobbiamo dare immagini senza fornire al contempo gli enzimi per digerirle.
Fikafutura nasce da questo bisogno reale, esistenziale, di avere uno spazio comunicativo altro dove trovino voce tutti i soggetti che non hanno paura di gettarsi allo sbaraglio della non-identità ma che, viceversa, vanno a scandagliare gli intesizi, le fratture, l'immondo, l'abietto. Arte radicale, sesso estremo, pornografia, schizzofrenia, uso virale del linguaggio.."
Come non sottoscrivere? Tanto più se i materiali inclusi nel kit sono densi e selezionati come in questo secondo numero della zine curata da DeadRed, Rosie Pianeta e WonderWoman: pornografia alternativa, chirurgia estetica, transgenderismo, un'intervista alla scrittrice cyberpunk Pat Caddigan, il fumetto 3D delle Sbarbies.
Imperdibile.

Peter Bagge
Hatei
Hate! N.30
Fantagraphics ed.
$.3.95

Chi sta uccidendo i più famosi personaggi di culto americani?
Gli Autori.
Dopo Calvin & Hobbs e Sandman, anche Buddy Bradley, il protagonista di " Hate" , testata decennale e successo editoriale della reginetta delle case editrici indipendenti americane (Fantagraphics), esce di scena. E come è già successo per i personaggi sopra citati, questo non succede a causa di un calo di vendite, ma per onestà intellettuale degli autori. Nel caso in questione, Peter Bagge, autore, disegnatore e deus ex machina dell'aperiodica serie, ha deciso di interrompere le pubblicazioni perchè non si sentiva più in sintonia con il suo potenziale pubblico ("come posso parlare di problematiche adolescenziali, universitari e grunge people quando ho ormai quarant'anni, il grunge è morto e sepolto, e sto per avere un figlio?").
Infatti da più di dieci anni Bagge accompagnava per manina la sua compiaciuta figurina di tipico "slaker" della provincia americana dalla tenera infanzia, passando ai problemi di convivenza in città con altri due fancazzisti, un paio di grosse storie sentimentali

disastrose, gran bevute di birra, la morte del padre, la crescita del fratello fascista e rompicoglioni e l'avvio di un'attività di rivendita di dischi e vecchi fumetti da collezione. Un caso esemplare di iperrealismo; il personaggio è cresciuto ed invecchiato con i suoi lettori, ne ha sposato le manie, i tic , le espressioni gergali e i mutamenti di opinione. I maligni dicono invece che Bagge, allettato dall'ipotesi di trasformare i suoi personaggi in una serie animata per MTV, abbia mollato l'editoria per l'animazione, ma a quanto pare, non è andata molto bene, le preview hanno giudicato il promo della serie "noioso e deprimente", e ora Peter sta ritentando la trafila con La FOX Video Entertainment. Al momento pare interessato a rientrare nel mondo dell'editoria a fumetti con un'altro progetto: LET'S GET IT ON! (la rivista dei vecchi sporcaccioni e delle donne che li amano).
Buona fortuna Peter!
Nel frattempo possiamo goderci in fumetteria la ristampa dei vecchi numeri di HATE! Tradotti in italiano dalla Phoenix Editrice, ne vale veramente la pena, anche se non siamo americani, c'é un pò di Buddy Bradley anche in ciascuno di noi.

Massimo Giacon

Junior Vasquez
Vol. 2°
Drive Record

Ennesimo capitolo di un itinerario alla ricerca del perfetto edonismo, quello che, dai disco club di New York, fine anni '70, trovò a Chicago il territorio ideale di sperimentazione.
Il bilico tra pura plastica ed improvvise accelerazioni afrocentriche, Junior Vasquez assembla frammenti che sembrano ricostruire un vitreo, un'alba sulla pista da ballo inarrivabile del Twilo di New York. La house music come inarrestabile linguaggio, non più genere, ma efficace strumento di comunicazione e di interpretazione. Vasquez mixa con disinvoltura struggente melodie carpite ovunque, utilizzando tecniche care al cui up di Burroughs, volgarizzato per le esigenze fisiche degli house maniaci. Da Cher a Dolly Parton, dalla immortale 'Come Togheter' dei Beatles alle pulsioni di strada di brani come 'Magic Orgasm' che apre la raccolta, il battere struggente del nostro cuore. JuniorVasquez risposta insomma la house music a quella dimensione di culto sotterraneo, di voce di una generazione che, stanca del travoltismo di ritorno di ritorno, chiedeva al sabato sera proiezioni astrali e sogni impossibili.
Che si materializzavano proprio a grazie ai mixaggi di dj's destinati ormai a interpretare il ruolo, per citare un'artista 'colto' come Brian Eno, di non musicisti.

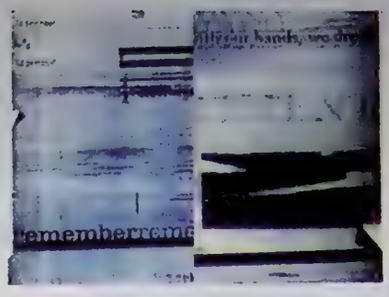
Pierfrancesco Pacoda

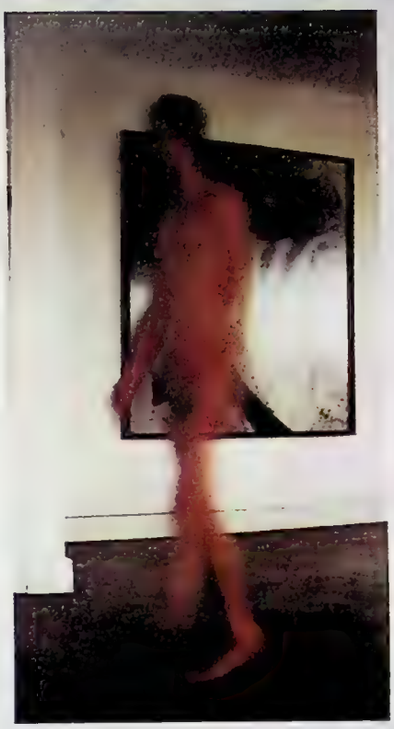
vari
Heart Of Jazz
Pronto Record

L'aspirazione è far colliodare l'improvvisazione totale del jazz libero e mistico di Coltrane ed Ayler la cultura digitale del dopo Detroit e della robotca. Provare insomma, a mettere in scena i rumori delle macchine ed assemblarli secondo partiture complesse che sarebbero piaciute a Miles Davis ed a Herbie Hancok... Così, in 'Heart of Jazz', realizzazione recente della Pronto Rec., versante ultrasperimentale della celebre etichetta anglobelga PIAS, manipolano cursori e sperimentano suggestivi effettivi eroi della jungle più oscura come Potei, teorici del breakbeat industriale periferico come Locust e viaggiatori spaziali come Kirk deGiorgio/As One. Musicisti e dj's tedeschi, francesi, inglesi, belgi e spagnoli (come il suggestivo Alex Martin Ensemble), per costruire un nomadismo a bassa tecnologia che ha scelto il club come unica possibile area di divulgazione. Tappeti sonori e rarefatti fanno da contrappunto a digressioni strumentali che cercano di individuare gli ultimi scampoli di free jazz. In bilico continuo tra ossequio e brutalizzazione di radici nere che anche il più futuribile programma per computer non riesce ad azzerare.

Pierfrancesco Pacoda

Sam Taylor Wood
Fondazione Prada
20 novembre 1998 –
6 gennaio 1999
Soliloquy (1998, serie fotografica)
Noli me tangere
(1998, videoinstallazione)
Hysteria (1997, videoinstallazione)





Nei cinque frame che compongono la serie *Soliloquy* la realtà sembra srotolata nel suo farsi immagine. Immagine nel tempo.
La visione se ne distanzia, non prende mai parte alla consunzione del reale. Lo sguardo assume valenza fotografica, istantanea.
La quotidianità montata attraverso il sogno lucido. Corpi indifesi, collegati dalla sequenza apparente dei gesti e delle posture, ma sempre isolati tra loro. Corpi condominiali, da individui colti durante una trance: questo solo ce li rende così interessanti. La loro nudità non è più oggetto di desiderio e di seduzione, si offre alla geometria degli spazi.
Altri corpi – cani, nani, bambini, gemelli – entrano in campo perturbando la normalità raggelata che attraversa la serie di Soliloquy.
"In *Soliloquy* affronto diverse tematiche del pensiero, compreso erotico e pornografico."
Il riferimento alla pittura di Simone Martini, Paolo Uccello, Andrea Mantegna, Beato Angelico è esplicito, non si limita alla tecnica del trittico, richiamata dalla Taylor Wood nella simultaneità percettiva dalla messa in quadro.
Evidente è la ricerca e la costruzione di spazi, non più architettonici ma fantastici e esistenziali, dentro a cui posizionare i corpi che sognano e vivono. Cosa più sconvolgente, nella mostra vista alla Fondazione Prada di Milano, la video-installazione, *Noli me tangere* .
"Ho filmato un essere umano, col corpo perfetto di un atleta, mentre si sostiene in verticale sulle mani il più a lungo possibile. Dopo cinque minuti la sua fisicità entra in crisi, i muscoli iniziano a tremare, il corpo si copre di sudore, le braccia tendono a piegarsi. Ho capovolto l'immagine, così che egli – vedendolo propiettato su laser-disk in una sala buia - sembra sostenere il soffitto dell'edificio come un Atlante. L'idea del capovolgimento continua a tenere in vita la perceziobne di qualcosa di inusuale e di sbagliato, fuori posto. Eppure inizialmente reale."

f.m.

Opera Totale
Mestre – Assessorato alla cultura
27/28 novembre 1998

L'appuntamento, alla terza edizione, è con creativi e progettisti di media e eventi interattivi.
Una densa agenda di pannels e di incontri, durante le tre giornate, ruota attorno a temi quali le interfaccie uomo/macchina e le tecnologie multisensoriali, lungo la linea di confine della futura 'comunicazione multimediale'. La differenza, rispetto a 10 anni fa , è che oggi a interrogarsi sono tutti le multinazionali di Information Tech, e non solo i ricercatori e gli hackers che hanno scritto la storia delle virtual realities.
Tra gli ospiti John Maeda (M.i.t medialab), Paolo Rosa (con le straordinarie immagini di Studio Azzurro), gli Anti-Rom (web artist inglesi, tra i più scaltri, indaffarati e 'de tendenza'). Tra i contributi affascinante quello di Kenji Mase , che ha presentato lo *lamascope*, un caleidoscopico elettronico interattivo per controllare musica e le immagini con i movimenti del corpo ma,ovviamente, ma facendo anche molto di più. Nello *lamascope* l'idea di essere "una scheggia colorata dentro al caleidoscopio" nasce quando l'immagine di noi stessi viene proiettata dentro al video-computer. Questo effetto di realtà è destionato a rafforzarsi. Per Mase , infatti, l' io-scheggia può evolvere, non tanto manipolando suoni o immagini, ma sviluppando relazioni di inclusione e di escusione con essi. In pratica dipende dal grado di affezione che si instaura con gli altri segmenti grafici e musicali, attraverso sottoprogrammi interattivi di texture mapping e altro.

f.m.

Condom.ania

IL PRESERVATIVO, L'INVOLUCRO E LA REPRESSIONE DELLA TECNICA SONO I TEMI CHE ATTRAVERSANO LA MOSTRA MILANESE "Make love with design" CHE PRESENTA I PROGETTI INEDITI DI 38 DESIGNER - di Iain Chambers

MAKE LOVE WITH DESIGN

Fotografie di
M. del Piano e C. Navone

Oedipus: *Mr. President* (dispenser in plastica per la casa e per il punto vendita)
Theleme: *fai da te per con me* (porta pass)
MAP: *Alaouà* (scatola luminosa in legno e matacrilato, prototipo realizzato da Flos, Bovetto-BS)

Il preservativo è un po' come un Walkman. Occupa lo stato ambiguo tra il privato e il pubblico.
Il Walkman espone in pubblico un segreto privato, permettendo all'utente di portare in giro la sua colonna sonora, di arrangiare la città e le circostanze immediate secondo i propri ritmi e la propria scelta di suoni.
Anche il preservativo è uno strumento riconoscibile che permette la realizzazione di desideri privati e personali.
In ambedue i casi si tratta di un aggeggio tecnologico volto verso l'estensione del corpo, sia nel campo sonoro che in quello sessuale.
Spesso il Walkman, come il telefonino, ha un involucro resistente, di solito di pelle – qualcosa che finora manca al preservativo.
Ma a differenza del Walkman e del cellulare, il preservativo non si annuncia in pubblico.
È un oggetto che resta nascosto in una tasca, in un portafoglio o in una borsa: ricordate la scena di *Jackie Brown* in cui i due uomini del FBI alla ricerca di indizi scoprono alcuni preservativi nella borsa della protagonista interpretata da Pam Grier?

Dunque, sebbene il preservativo occupi lo spazio ambiguo tra la sfera privata e quella pubblica, e ci inviti quindi a ripensare tale divisione e tali categorie, ad esso non è permesso di trasgredire i limiti del privato. O quasi.
Il preservativo è diventato oggetto di dominio pubblico soprattutto dalla metà degli anni Ottanta in seguito all'epidemia mondiale dell'HIV e dell'AIDS che ha colpito pratiche e rapporti etero- ed omosessuali.
A quel punto si trattava di una questione sanitaria in cui il sesso e la sessualità, ma anche questioni di droga, di gioventù, di salute e di mortalità, sono state mescolate in un miscuglio molto potente.
Così, un oggetto creato per controllare le nascite e ridurre il rischio di malattia venerea diventava simbolo emotivo non solamente di una minaccia mortale ma anche luogo per definire (o ridefinire) tanti concetti sul sesso e la sessualità, come sulla normalità sociale e la trasgressione culturale.
Se, sotto il richiamo mortale dell'AIDS, il profilattico è entrato nella sfera pubblica, è anche vero che la sua presenza resta vincolata da un discorso di salute pubblica e sanitaria. Più che sulla mediazione tra due corpi nell'atto sessuale, tutto il peso della rappresentazione pubblica del preservativo si regge su una questione di sicurezza sanitaria; le dimensioni del piacere, del sentirsi più rilassati, più a proprio agio sotto la protezione della tecnologia impiegata, sono assenti. Si tratta di un richiamo più alla mente (e alla mortalità) che al corpo e alla libido.
Nella pubblicità per i profilattici "Primex" (*è un presidio medico-chirurgico*) che si legge sui giornali italiani di quest'anno tutto è articolato, in forma di vignette, in chiave di sicurezza. Sotto il segno di Primex®=sicurezza seguono una serie di disegni ironici che sottolineano la resistenza del prodotto (*teso oltre il 700% della propria lunghezza*), e i diversi controlli (elettronico, ad aria: *gonfiato con più di 40 litri di aria*, del colore, con acqua e prova di inalterabilità) che ne assicurano la stabilità.
Un discorso limpido e civile se si vuole, ma anche un discorso asettico e asessuale.
Ma attorno all'umile preservativo orbita un altro discorso, segnalato

nel nesso fra corpo e tecnologia, per cui nel rapporto sessuale la mediazione tecnica del preservativo rappresenta anche la vittoria della cultura sulla natura. La riluttanza a riconoscere il profilattico pubblicamente come oggetto di uso e consumo quotidiano forse non è solo collegata al pudore rispetto alla sessualità e ai fatti privatit, ma è anche sintomo della paura che la cultura occidentale ha spesso mostrato nel confronto con la macchina. Nel paradosso della modernità la tecnologia risulta ambigua; qualcosa da impiegare ma anche spesso da reprimere e allontanare. Come oggetto nascosto resta ancora possibile trattare il preservativo come mero strumento, una semplice estensione delle proprie esigenze. Come i guanti chirurgici, o la maschera sterile, si tratta di qualcosa di protettivo, da usa e getta. Ma oggi, nonostante la resistenza di un certo idealismo culturale che rifiuta di mettere in questione le proprie premesse, sappiamo che siamo costruiti attraverso la tecnica nella stessa misura in cui noi la costruiamo. Non si tratta solo di "strumenti", ma del nostro essere assoggettati dai linguaggi e dalle possibilità che la tecnica fa affiorare.

Il profilattico è una rudimentale protesi che fa parte della preistoria del prossimo futuro cyborg.
Ma come tale è anche un oggetto che partecipa di una storia pubblica e spesso spettacolare:
la mondializzazione della tecnologia.
Se si pensa al preservativo in questa chiave si apre la possibilità di farlo entrare nella discussione sulla tecnica dove il richiamo degli oggetti è anche luogo di interrogazione, sia socio-culturale che estetica e ontologica.
Qui non si tratta di un elogio alla potenza della tecnica, ma di qualcosa più difficile da accettare.
In parole povere, nel riconoscimento della tecnica come linguaggio, come portatore del senso (sia come significato che come direzione) di noi stessi, l'autorità e l'autonomia del soggetto vengono meno.
Il rapporto fra la tecnica e il corpo, in cui la prima è sempre gestita e controllata dal secondo, è spezzato, e si va verso la conclusione dell'epoca dell'umanesimo.
Nell'in-corporazione della tecnica nel soggetto, e viceversa, sono messe in congedo le premesse stesse del soggetto autosufficiente, dell'ego cartesiano, per cui i linguaggi sono vissuti come strumenti che servono a rappresentarlo e rispecchiarlo.
A questo punto essere post-umanistico non significa rinunciare all'umano; al contrario esso si annuncia qualcosa di più umano nel momento in cui si cerca di uscire dai confini e dai controlli astratti del soggetto universale che crede che tutto cominci e si concluda con se stesso.
Accettare il post-umanesimo significa accettare dei limiti, iscriversi nella località del corpo, della storia, dei linguaggi in cui si parla e che parlano attraverso di noi.
Nella tanto temuta combinazione e contaminazione tra l'umano e la macchina, tra l'estensione di noi stessi e la desiderata separazione dalla

Il cardinal Giordano

8 001680 255324

macchina, nel miscuglio tra l'organico e l'inorganico, la mia autonomia soggettiva, mentale e corporea è messa in questione. Sono invitato ad entrare in quel passaggio tra pericolo e salvezza, secondo la nota definizione di Heidegger della tecnica, per pensare e procedere in maniera diversa.
Tra la chiusura dell'oggetto nascosto – il profilattico – e l'apertura del discorso postumanistico in cui si pensa in termini di una tecnica che parla attraverso di noi, emerge l'ulteriore spazio di mediazione occupato dalla possibilità di un portapreservativo. Qui, nella realizzazione di questo involucro, si potrebbe raccogliere questo passaggio tra il nascosto e l'esposto in cui è iscritta una microstoria dei nostri tempi.
Se l'ovvietà della centralità della tecnica nella comunicazione fra due corpi è scontata nell'uso del telefonino, la repressione di tale nesso nell'uso di un preservativo, e con ciò delle domande inquietanti che lo accompagnano, potrebbe essere esposta tramite l'oggetto stesso. Da qui risulterebbe una interrogazione delle categorie e dei concetti che nascondono e reprimono il preservativo; una interrogazione che getterebbe luce sulle regole esplicite della repressione/espressione che caratterizza questa tarda modernità.

i designer

Karim Azzabi
Emmanuel Babled
Lapo Binazzi
Clare Brass
Silvia Centeleghe
Aldo Cibic
Susan Cohn
Titi Cusatelli
Riccardo Dalisi
Anna Deplano
Paolo Deganello
Kicca D'Ercole
Giuseppe Di Somma
Nedda El-Asmar
Cecilia Flegenheimer
Piero Gaeta
Mirella Iacovangelo
Raffaele Iannello
Randi Kristensen
Ugo La Pietra
Daniele Ledda
MAP
Monica Mariani
Angelo Micheli
Claudio Naro
Sonia Pedrazzini
Alessio Pozzoli
Laura Quintavalle
Alejandro Ruiz
Denis Santachiara
Naoko Shintani
Paolo Ulian
Giulio e Valerio Vinaccia
Falt Design
Gruppo THELEME
Oedipus Design
Philips Design Milano
Syn Design

Make love with design
44 progetti portapreservativi
Posteria, Via Sacchi 5, Milano
dal 24 febbraio al 4 marzo 1999
Inaugurazione: 23 febbraio alle ore 18
Info: 02.34532163 - 02.62083713

American Sexmachines

L'ha fatto per tutti noi
Non è stato fermato da pensieri egoistici
Stava esplorando l'ignoto per tutti noi
Ha immolato la sua vita per tutti noi
Amore più grande non alberga nell'uomo
Di quello di colui che
Immola la sua vita
Per una pugnetta migliore.
Martin Amis, da "*Il treno della notte*" Einaudi, 1998

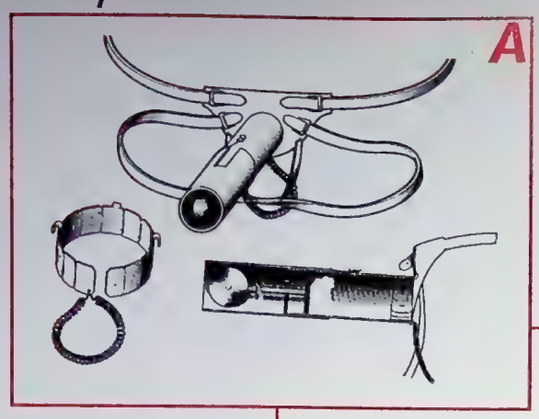
"*... Fallotropina... se non sbaglio si tratta del brevetto dell'ormone sintetico della crescita penica (OCP). Originariamente si trovava nelle gocce otologiche per la rimozione dei tappi di cerume, ma alcuni pazienti che avevano involontariamente ingerito la soluzione per via orale assistettero ad un'insolito fenomeno di accrescimento del pene...*
Mark Leyner, da "*Hey tu Baby!*" Frassinelli, 1997

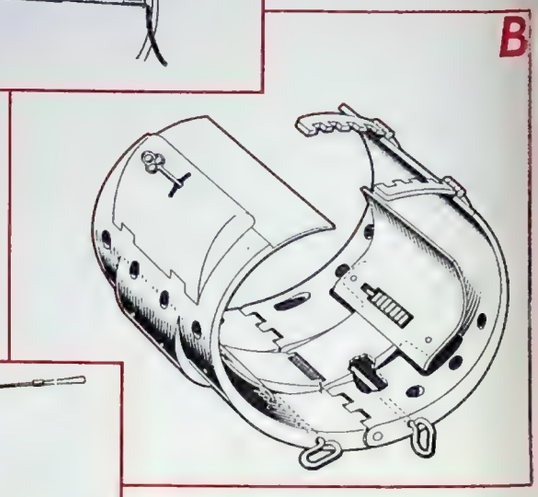
COSA SUCCEDE QUANDO LA LEGGENDARIA PASSIONE AMERICANA PER LE INVENZIONI ENTRA IN COLLISIONE CON LA LEGGENDARIA PASSIONE AMERICANA PER IL SESSO? I "SEX FILES" DEL UFFICIO BREVETTI CI FORNISCONO LA RISPOSTA, ATTRAVERSO L'OPERA DI CENTINAIA DI INVENTORI SCONOSCIUTI CHE IN QUESTO SECOLO HANNO INTESO "*dare alla gente ciò che la gente vuole*".

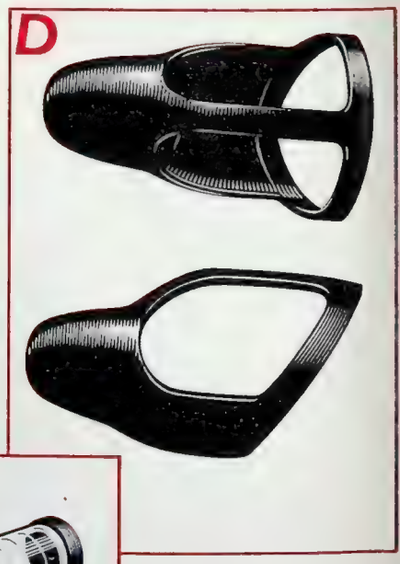
di Massimo Giacon

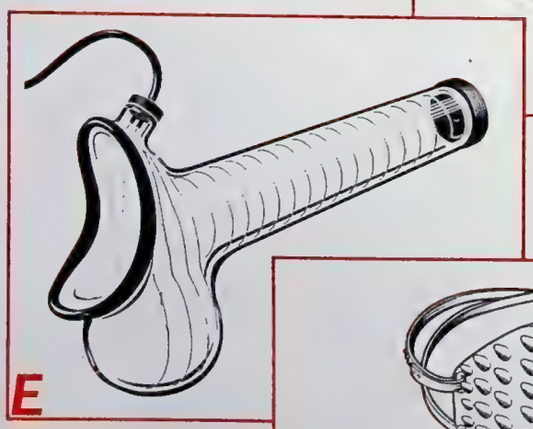
Questo servizio comincia in libreria, per la precisione "*Mondo Bizzarro*" a Bologna.
Un libro anonimo, nessuna immagine in copertina, il titolo "*American sex machines*" è allettante, l'autore: Hoag Levinsan, che se le scarne note biografiche dicono trattasi di un giornalista del Philadelphia Inquirer, vincitore di diversi premi, mi è sconosciuto.
Ma il contenuto del libro è straordinario, centinaia di diagrammi e disegni tecnici di macchine collegate alle pratiche sessuali quotidiane.
Qui non si tratta di oggetti per sette ristrette di sadomasochisti chic o di parti della creatività di inquietanti artisti post-cronemberghiani.
Qui si tratta del prodotto di onesti piccoli geni che credevano in buona fede di rendere un prezioso servizio all'umanità e che comunque rispondono ad un quesito (se mai qualcuno se lo è posto): cosa succede quando la leggendaria passione americana per le invenzioni entra in collisione la leggendaria passione americana per il sesso?
Direzionarsi verso il profitto attraverso le innovazioni meccaniche è una delle compulsioni più forti e celebrate della storia degli Stati Uniti.
Negli ultimi duecento anni è stata una forza nazionale inarrestabile, così importante che molto spesso si considera la storia americana attraverso la sequenza di innovazioni tecnologiche portate avanti dai suoi più famosi inventori.
Usando come propellente spesso il sogno di diventare ricchi attraverso la soluzione dei problemi della gente comune, molti degli inventori americani minori si sono sintonizzati sulle lunghezze d'onda della società che li circondava. Sessualmente, gli inventori non sono differenti da noi, vivono nella stessa società, soffrono delle stesse frustrazioni, esperimentano le stesse fantasie, e gioiscono delle stesse cose, solo che loro riescono a dare a tutti questi stimoli una forma meccanica.
E la forma che hanno catturato non si è necessariamente rivelata bella.
L'America è una landa problematica, e intere scuole di inventori hanno dimostrato quante energie siano state spese nel costruire aggeggi di tortura atti a reprimere i nostri istinti primari. D'altra parte, molte scuole di pensiero "puritamerican", considerano anche l'atto del mangiare e del dormire come semplici e ahimé noiose necessità meccaniche del nostro corpo automobile, necessità a cui bisogna sottostare comunque con severa vigilanza.
Dall'altro estremo l'America ha sprecato senza pietà il denaro di intere mandrie di gonzi inondando il mercato di giocattoli sessuali diretti ad una popolazione sessualmente confusa.
Come il resto della comunità degli affari, molti degli inventori vedono l'ignoranza sessuale e

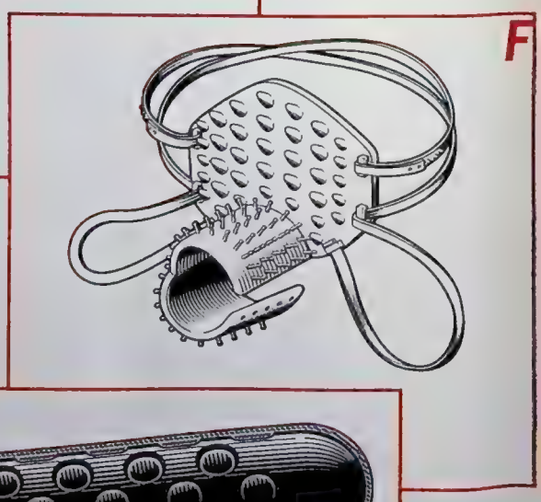
l'insicurezza emozionale come niente di più che favorevoli condizioni di mercato.
Dalla vendita dell'*olio di serpente* all'evolutosi commercio elettronico il passo non è stato molto lungo.
Ora, lo stesso spirito di predatoria energia si annida nella campagne di vendita sessualmente esplicite che scendono a cascata dai modem, dalla TV, dalle riviste specializzate e non.
Questo può dare l'illusione che gli americani siano un popolo sessualmente giocoso e assatanato, ma la realtà è che restano una nazione sessualmente vergognosa, a lungo abusata da un sistema che ha usato una censura strisciante per negare ai propri cittadini importanti informazioni sugli aspetti seri della loro vita sessuale.
Consideriamo l'agonia nascosta dell'impotenza maschile. Approssimativamente trenta milioni di americani sono incapaci di avere o sostenere un'erezione, e ,Viagra a parte, molti di loro non conoscevano affatto la moltitudine di brevetti meccanici, idraulici, chirurgico-elettronico disponibili per sollevarli dalle loro disfunzioni erettili.
A causa di questa mancanza di pubblico, molti buoni brevetti pre-Viagra, ma efficaci, non vennero mai messi in commercio, e molti di questi, come testimonia il libro, non sono brevetti recenti, anzi, la storia delle macchine per la soluzione dei problemi di impotenza è una delle più antiche e vaste aree di ricerca relative al sesso tra quelle prese in esame dal nostro libro in questione.
In un'altra area problematica dell'*American life*, i brevetti provvedono a fornirci nuove rivelazioni sul livello di rabbia spinto dalla piaga delle violenze sessuali.
Chi volesse documentarsi sul livello di scontro scatenato da questa piaga urbana e dalla progressiva affermazione delle donne in America negli anni'70 non ha che da fare una visita alla galleria dei brevetti anti-stupro.
La furia pura che luccica attraverso quelle lame, quegli arpioni e quegli aghi dice molto di più sui sentimenti del paese di centinaia di pagine di rapporti statistici della polizia.
In ogni caso, osservando i "sex files" del Ufficio Brevetti americano, avvicinandoci ai nostri anni possiamo accorgerci come ci troviamo alla presenza di invenzioni riflettenti una mentalità più aperta, che vede alla sessualità come una fonte di energia e di salute.
Non soltanto la sessualità viene tollerata, ma viene anche riconosciuta come un aspetto necessario e curativo della condizione umana.
Personalmente spero di non arrivare ad un sesso "dolce e rilassante" come un lassativo.
La fantasia degli inventori dovrebbe dirigersi verso la progettazione di Sex Machines con nuove funzioni, nuove astratte combinazioni e nuovi materiali atti ad intersecare in maniera imprevedibile e sorprendente i nostri (comunque meccanicamente imperfetti) desideri ed abitudini sessuali del futuro.



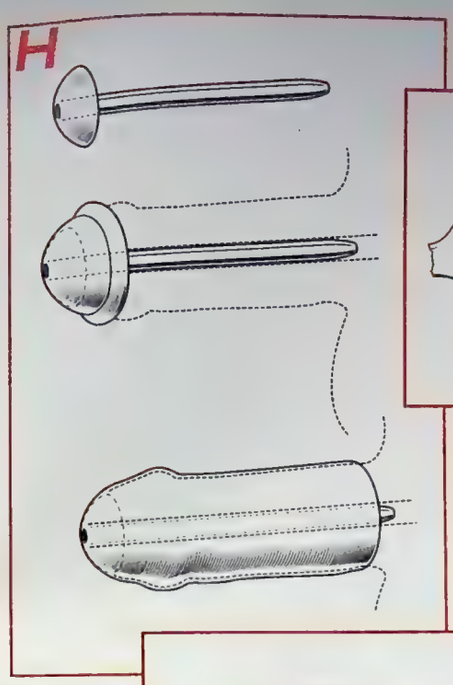


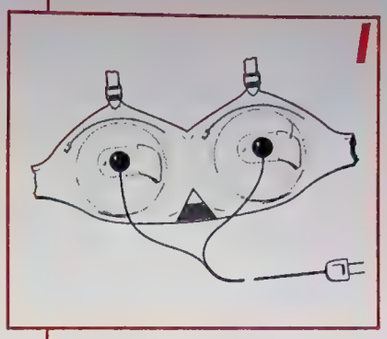


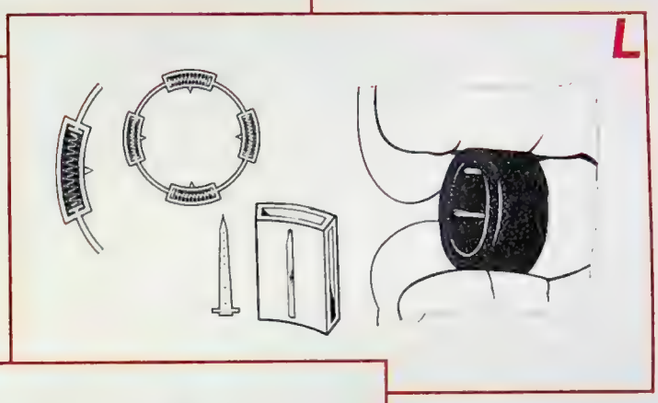


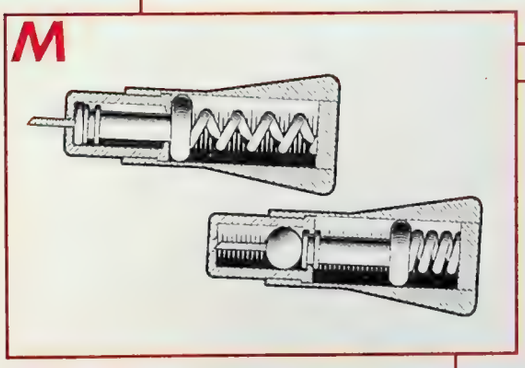


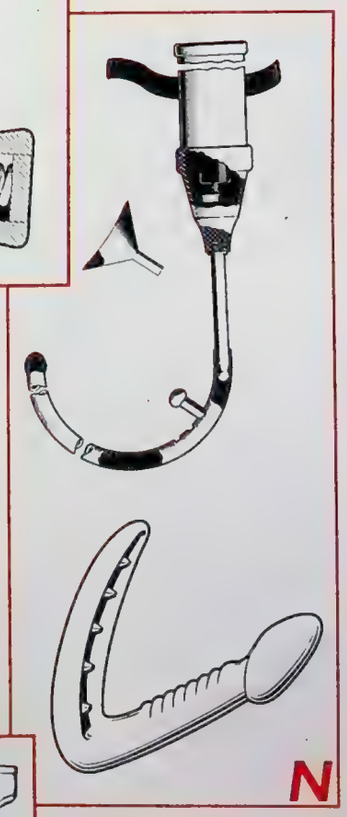
Illustrazioni di M. Giacon e dal volume "American Sex Machines" di Hoag Levins, Adams Edizioni(Usa)

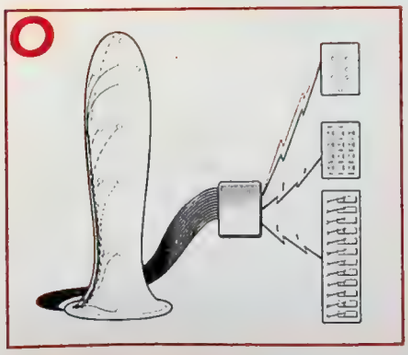


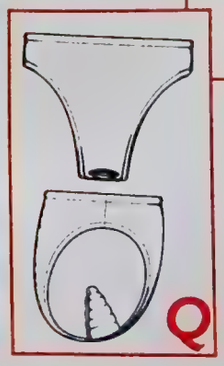












AMERICAN SEX MACHINES

A – Bardatura anti masturbazione elettrificata, includeva un campanello che si azionava in caso di erezione. Era in grado di emettere scariche elettriche in grado di bruciare le carni nel caso di onanisti determinati.
Albert Todd, brev. N.745.264 (1903)

B – Questa guaina meccanica per il pene veniva chiusa intorno all'organo. Tentativi di rimuoverla senza l'apposita chiave potevano causare grande dolore fisico e possibile mutilazione.
Rafael Sonn, brev. N.826.377 (1906)

C – Era quasi un morso da cavallo in miniatura questa invenzione che imbrigliava il glande. Le pinze alla fine delle catene venivano ancorate alla radice dei peli pubici.
Nell'eventualità di un'erezione notturna, i peli venivano tirati, causando un dolore acuto che svegliava il dormiente.
James H. Bowen, brev. N.397.106 (1889)

D – L'industria ha da vario tempo cercato il modo di ridurre al minimo la superficie di pelle coperta dalla gomma del preservativo, a volte con risultati buffi.
Harold Warner, brev. N.2.433.538 (1947)

E – Uno dei tanti brevetti per risolvere problemi di impotenza. Jean F. Webb Sr. "Vacuo Thermic Body Treatment Appliance" brev. N.1.399.095 (1921)

F – Superstimulator. Juan Garcia, brev. N.4.448.541 (1984)

G – L'amore prima del Viagra. Questo condom rilasciava delle droghe vasoattive che, penetrando attraverso la pelle permettevano al pene di mantenersi eretto.
Robert F. Boeck, brev. N.4.829.991. (1989)

H – Una pragmatica soluzione per l'erettibilità del pene. Disegnato come un grande chiodone di plastica, andava inserito nell'uretra dall'utente.
John Friedmann brev. N.4.869.241 (1988)

L – Questo reggiseno stimolava i capezzoli elettricamente, nelle intenzioni del suo creatore doveva essere una macchina per lo sviluppo del seno mediante una maggiore circolazione del sangue.
William Jones brev. N.3.035.571. (1963)

M – Sex & Punishment. In pieno periodo femminista un delizioso oggetto degno dei peggiori incubi Sadiani. Questo anello di gomma andava inserito nella vagina, al suo interno delle lame di rasoio arpionavano e laceravano il malcapitato arnese non gradito.
Alston Levesque, brev. N.4.016.875

N – Sex & Punishment 2. Lo stupratore quasi sempre non ama attardarsi sul luogo del crimine. Questa "trappola vaginale", ha al suo interno una siringa a molla riempita di scopolamina, un potente anestetico.
Joel Rump e Lydia Warren, brev. N.4.237.876 (1980)

O – Ambedue gli oggetti provvedono ad una continua stimolazione vaginale e clitoridea. Da indossarsi sotto la biancheria intima, da passeggio. Mark Seculich, brev. N.3.504.665 (1970), brev. N.3.996.930 (1976)

P – Sex Monitor. Rafael Carrera, brev. N.3.417.743 (1968)

Q – Oral Condom. Glen Harding, brev. N.4.949.731 (1990)

R – Mutanda-condom. Reginald Ludwig, brev. N.3.536.066 (1970)

marcel-li

di Carlo Infante
foto di: Darius Koeli (live pix)
Paco Corachan & M. Antunez

MARCEL.LI ANTUNEZ ROCA: DALLA FURA DELS BAUS DEGLI ANNI OTTANTA AL ONE-MAN-SHOW INTERATTIVO, DA CYBERMARTIRE A UOMO-ORCHESTRA

Se in "Epizoo" il suo pseudo-martirio era guidato dagli spettatori – non semplici voyeur ma 'carnefici' interattivi – mediante computer in "Afasia", da poco andato in scena al Teatre Nacional de Catalunya in Barcellona, il gioco si ribalta: è il suo corpo ad intervenire in modo esteso, protesico, sulla scena.
Con un complesso esoscheletro innervato di sensori elettromagnetici e interruttori dinamici al mercurio Marcel.li muove robots musicali e interagisce con una videoproiezione mentre sulla scena campeggiano le installazioni totemiche d'acciaio di Roland Olbeter, che producono suoni, una sorta di grande chitarra, un tamburo e una serie di fiati.
Con il movimento del corpo pilota le interfacce, agisce a distanza, con una gesticolazione precisa, da inedito one-man-show interattivo.
Un uomo-orchestra che si muove e suona, estendendo l'azione del corpo non solo nello spazio ma "nelle" macchine elettroniche, che traducono i suoi gesti in informazioni dinamiche, bit che muovono le cose.
Un corpo dotato di protesi elettromeccaniche muove la macchina, la informa (le soluzioni interattive sono di Sergi Jordà e Toni Aguilar).
Un paradosso inverso da quello messo in scena con "Epizoo" dove immobile, esposto come una scultura di carne, veniva agito, mosso (con servo-meccanismi che gli pinzavano le orecchie, il naso, le natiche, etc) dalla macchina: il computer messo a disposizione dello spettatore interattivo. Una vendetta quindi.
Il cyber-martire si è ribellato, questa volta il gioco lo determina lui.
E il gioco si fa spettacolo secondo una dinamica teatrale, sviluppata nel tempo secondo un andamento certamente non narrativo, ispirato alle vicende dell'*Odissea* di Omero.

Marcel-li diventa Ulisse in un viaggio mitico che scorre alle sue spalle nella videoproiezione.
È un cartoon realizzato in computer animation dallo stesso Antunez con Paco Corachan: un'infografia pop e divertente, allucinata e graffiante.
Dopo la violenza iperbolica e visionaria della guerra di Troia, Marcel.li-Ulisse è pronto a salpare ma deve prima addestrare il suo equipaggio:
è qui che trova luogo uno dei momenti più significativi dello spettacolo.
Dallo schermo gli attori ubbidiscono ai suoi ordini, grida e gesti azionati dal suo esoscheletro irto di interuttori e sensori. Li fa marciare, rispondere, baciare e accarezzare nel filmato (masterizzato su DVD).
E lo seguiranno dovunque il questa deriva digitale, in viaggio nella mitica odissea, in una mare di guai: dallo sballo nell'isola dei lotofagi alla guerriglia con

il Ciclope, in una continua discesa all'inferno con ritualità più ludiche che macabre, in cui sangue (salsa), frattaglie e uova si sprecano. La sensualità si coniuga con l'ironia, affermando un dionisismo libero da paranoie sacrificali come quella di Hermann Nitsch, eppure intense come un vero gioco primordiale che sembra evocare un'ancestrale tribalismo.
È in questo duplice registro: tecnologico-interattivo e tribale-dionisiaco che Antunez fonda la sua performatività. Dà così corpo e senso al titolo stesso dello spettacolo: Afasia. Dimostrando che al di là della perdita di linguaggio delle narrazioni alfabetiche c'è una potente condizione espressiva che partendo dal corpo può attraverso la gestualità pilotare un complesso sistema di comunicazione multimediale.

Il tuo percorso è iniziato con La Fura dels Baus di cui sei fondatore...
Il gruppo è nato nel 1979 ma solo cinque anni dopo, nel 1984, con "Accions" si può dire sia iniziato il cammino in un'esperienza stilistica significativa.
In quegli anni però, ci tengo a dirlo, ho formato un gruppo con un nome che mi piace ancora:

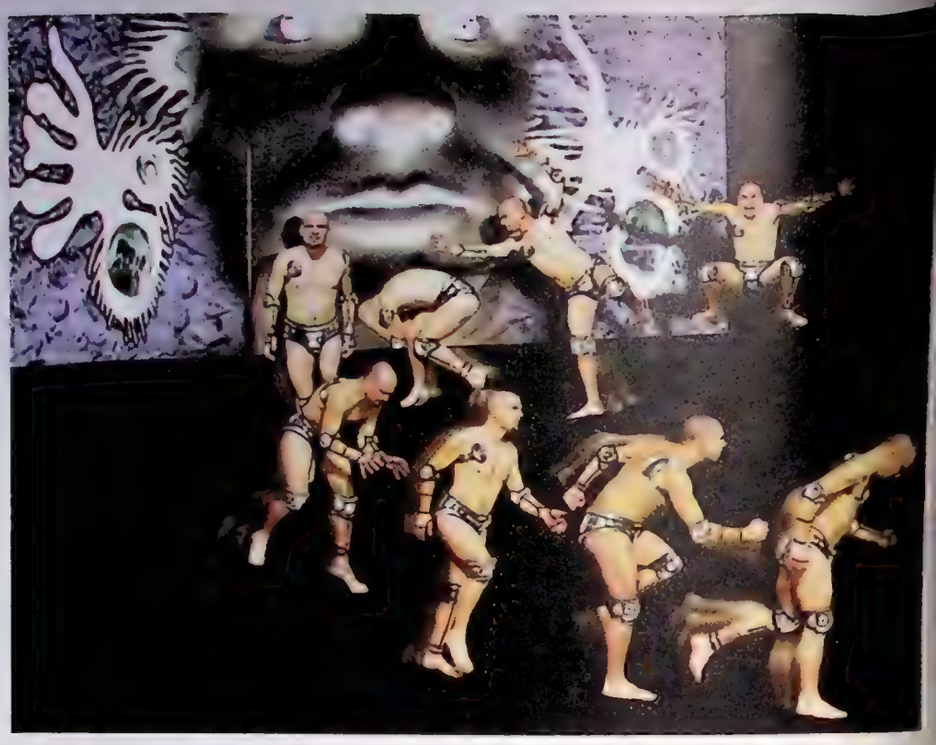
Errore Genetico. Eravamo in quattro e qualche partner animale, come un pappagallo cantante e poi avrei voluto trovare uno scimpanzé batterista.
Cercavo di coniugare l'aspetto sonoro con quello scenico, quello elettronico dei sintetizzatori con quello percussivo. Mi interessava molto l'idea delle infermità e delle incapacità fisiche.
La filosofia dell'Errore consisteva nel dare una nuova forma alle mostruosità del corpo umano, ecco perché mi sarebbe piaciuto molto avere animali nel gruppo.
Abbiamo anche scritto un piccolo manifesto che abbiamo mandato alla Rote Fabrik di Zurigo dove abbiamo suonato facendo un bel po' di chiasso, prima del concerto abbiamo fatto irruzione gridando e lanciando petardi.
Volevamo andare contro lo stile di vita hippy molto diffuso tra i giovani spagnoli, per cercarne uno più duro, più aggressivo, più punk.
In quegli anni, anni speciali per Barcellona, la Fura iniziò le sue azioni.
Eravamo un gruppo di amici, qualche musicista, qualche trampoliere, giocolieri e si faceva teatro di strada. Ma dopo un po' capimmo che dovevano uscir fuori da quelle pratiche festive e folcloriche per inventare nuove forme.
Passammo dagli spazi aperti delle piazze agli spazi chiusi ricercando climi metropolitani, sotterranei. "Accions" rappresentò questo, qualcosa in cui si poteva trovare sia il punk che gli Azionisti Viennesi di Hermann Nitsch, Yves Klein e le ritualità ancestrali catalane.

Vidi "Accions" proprio in quegli anni, fu una ventata di energia brada, libidica, molto differente dalle tensioni concettuali dell'avanguardia italiana. Va detto che quella esperienza così tribale trova oggi ancora maggiore attenzione, vedi "Manes". La Fura continua ad alimentare un filone che si perpetua nel tempo.
Fanno repertorio, sono diventati una grande macchina-spettacolo. Dopo la separazione come definiresti la differenza che c'è tra la tua ricerca e la loro?
È proprio il fatto di diventare macchina-spettacolo che macina repertorio che stabilisce la differenza sostanziale: loro sono i quel modo e io sono un artista che lavora da solo e coinvolge altri secondo un progetto preciso.
Penso che dal punto di vista della ricerca artistica la Fura lavora ancora oggi, negli anni Novanta, nell'idea di una pluri-disciplinarietà, mescolando diverse tecniche ma senza che esista una vera interazione. Il mio lavoro cerca nell'interattività l'unità dei diversi linguaggi da cui si genera una nuova condizione di spettacolarità.

Il tuo lavoro è ai confini tra sistemi dell'arte e quelli del teatro. Fino a che punto credi che possano andare in cortocircuito?
Non credo nella differenza tra questi sistemi, penso che le nuove tecnologie permettano nuove classificazioni.
Esiste la possibilità di lavorare in un unico spazio dove tutto si mescola.
Questo non è un'altra volta il vecchio discorso dell'ultima avanguardia, questo è adesso la realtà. È cioé la possibilità di leggere la storia, il presente e il futuro sotto la prospettiva ipertestuale.
E' possibile immaginare una spettacolarità che può nascere da diversi punti. Nel futuro non lontano immagino critici e professori con la testa aperta per capire e programmare questa nuova spettacolarità e poi per quanto riguarda il pubblico questa disponibilità c'è già.

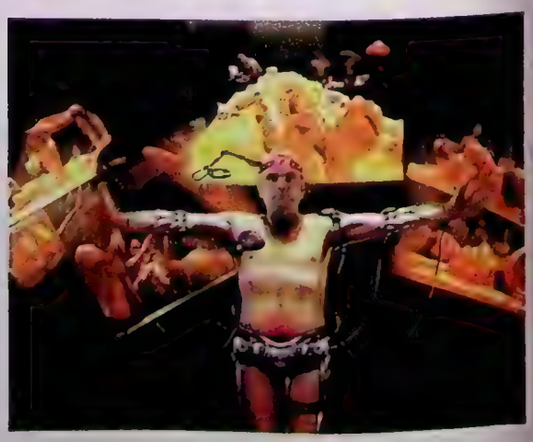
Ancora prima di "Epizoo" avevi realizzato "JoAn, l'home de carn", una sorta di cyborg con la pelle di maiale e il sesso interattivo. Era il 1993 è già cercavi una forma per spettacolarizzare l'interattività. Con "Epizoo" hai raggiunto il paradosso: far muovere l'attore dal pubblico. E ora con "Afasia" il tuo corpo orchestra tutto l'impianto scenico e multimediale. Cosa significa per te questa estensione protesica della tua azione fisica nell'ambiente digitale?
Prima di tutto queste investigazioni mi permettono di sperimentare il rapporto con il pubblico.
"JoAn" era una figura ibrida tra

l'organico (la carne) e l'artificiale (la macchina informatica) e oltre a incuriosire imbarazzava perché dei sensori acustici faceva attivare l'erezione dell'homme de carn.
Operare in mezzo ad una complessità come quella di "Afasia" significa avere la possibilità di controllare fisicamente tutto quello che succede durante la performance: tutto significa controllare luce, suono, immagine multimediale con il video DVD, videocamera in tempo reale, effetti del suono, robots e sequencer MIDI.
Ciò permette di esprimere con "Afasia" una nuova forma cerimoniale, come un rituale che si fonda sull'interattività. Questo impianto risponde all'intento di creare una nuova interfaccia, che fa funzionare l'intero spettacolo a partire dal corpo. L'uomo ha creato in molti secoli tante interfacce che permettono tante libertà d'azione ma allo stesso tempo dei limiti.
Per esempio la tastiera del computer è la riproposta della tastiera del pianoforte, non si può certo dire che sia male, ma questo ti obbliga a essere sempre seduto, senza nessuna altra attività che quella di agire con le mani solo sulla tastiera che è appunto un'interfaccia che costringe il nostro corpo a essere sedentario, in questo senso è evidente il limite di questa soluzione. È proprio nel tentativo di superare questi limiti che lavoro sulla ricerca di nuove relazioni con le macchine, portandole in scena con un impianto multimediale come quello di "Afasia".



Spesso il tuo nome viene affiancato a quelli di Orlan, Stelarc, Franco B, Ron Athey. Alcuni d loro esprimono una linea che potremmo semplicemente definire "body art" estrema. Si tende a spettacolarizzare il corpo fino alle estreme conseguenze del sangue e del dolore. Cosa ne pensi? Ti senti vicino a questa radicalizzazione?
Sono amico di Franco, Ron e Stelarc. Mi sembrano persone normali, artisti che cercano d'esprimere le loro idee in una forma nuova di espressione.
Non sempre le forme nuove sono comode per il sistema culturale, questo infatti tende a perpetuare le sue forme consolidate con gli stessi tipi di artisti, lo stesso tipo di opere. Ma va anche detto che il mio lavoro è diverso da quello loro.

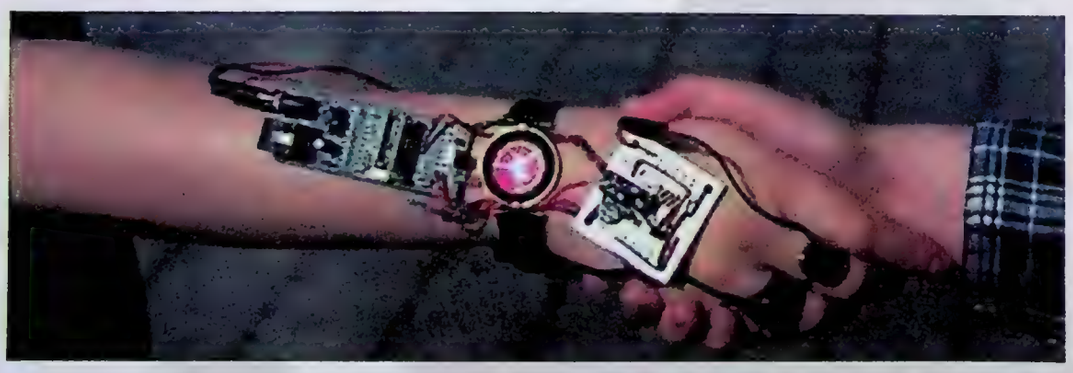
In "Afasia" hai scelto come metafora drammaturgica l'Odissea. Come mai questa necessità di utilizzare una soluzione in qualche modo narrativa?
Penso che sia una forma per ordinare le diverse idee che avevo messo in campo per poi svilupparle nel montaggio dello spettacolo.
"Afasia" sviluppa una grande quantità di informazioni e visioni che può produrre un certo disorientamento nello spettatore. Il fatto di dare una linea di riferimento narrativo, o meglio topografica (non scordiamoci che l'*Odissea* è una straordinaria metafora geografica) può facilitare la lettura dello spettacolo. E poi con Ulisse si naviga da un'isola all'altra: è un buon dispositivo, ogni sosta un guaio, una storia allucinata.



OBJ
di Silvia Dogà

Body revival
Regola d'oro per suscitare l'imperioso bisogno di possedere: mettere tutti i nostri sensi in allerta. Forme piacevoli non solo alla vista, ma anche al tatto, brusii simpatici, odori accattivanti sono gli elementi essenziali di quel cocktail distensivo che, parlando di design, possiamo chiamare 'tendenza sensor'.
Il piacere dell'oggetto, insomma , il gioco dei contrasti, forse anche la riscoperta delle modalità d'espressione e dei materiali già sperimentati alla fine degli anni '60, sul genere della leggendaria (e fantozziana) poltrona Sacco che sposava le nostre forme e le dimenticava, solo per ricevere un altro corpo. Oggi per aprire la credenza di Pierangelo Caramia bisogna tirare le due mammelle in tela di iuta.
E per trovare lo scomparto segreto del piccolo mobile di Pucci de Rossi bisogna accarezzare il voluttuoso legno chiaro fino a scoprire il bottone nascosto tra le due cosce.

Computer affettivo
Un computer che prova emozioni e che le esprime, seminando confusione tra informatici e analisti di sistema, abituati a destreggiarsi solo il lato *freddo* dell'intelligenza formale.
L'americana Rosalynd Picard (ricercatrice presso il laboratorio dei media del MIT), ci ha provato. Ispirandosi alla macchina della verità, ha concepito un set di dispositivi che ampliano i segnali corporei per trasmetterli al computer: orecchini (vedi foto), sandali, occhiali e braccialetti (vedi foto).
Sono le periferiche del suo computer indossabile (wearable computer), basate su tecnologia cordless ad infrarossi. Il dispositivo capta i segnali – emessi delle onde radio – li integra all'interno del sistema di apprendimento, modificando con ciò il sottosistema *comportamentale* del computer.
Un esempio pratico serve forse a chiarirne il funzionamento. Stiamo navigando Internet e, ad un certo punto, capitiamo che suscita il nostro interesse: immediatamente il nostro ritmo cardiaco accelera impercettibilmente e la fronte si increspa. A questo punto che il computer *senziente* registra quest'alterazione e memorizza l'indirizzo del sito.
Il computer analizza quattro segnali corporei: la pressione sanguina, la contrazione muscolare, la respirazione e la conduzione elettrica della pelle e, basandosi sui dati così ricavati riconosce i diversi stati d'animo. I sentimenti che il computer riconosce sono: l'odio, la collera, la gioia e le tristezza e, visto che ognuno esprime queste emozioni in modo diverso, Rolalynd Picard ha dotato il software della capacità di apprendere e di adattarsi alle diverse personalità.
Dopo gli anni della IA (Intelligenza Artificiale) *dura*, insomma, ecco le piccole IA servizievoli, chip portati a pelle, che analizzano temperature e livelli di sudorazione *per servirci*.



Eurocondom
Presto i preservativi che troverete in commercio saranno più grandi: misureranno un centimetro in più, ossia 17 cm. al posto di 16 e la loro larghezza sarà portata a 5,6 cm. contro i 5,4 cm. a cui si è abituati. Non significa che i peni siano cresciuti, ma che, dopo parecchi anni di dibattito, il Comitato Europeo per la regolamentazione ha stabilito un compromesso per armonizzare i diversi standard in vigore nei vari paesi dell'Unione.

ginaPane

La mostra Opere 1968-1990, a Reggio Emilia

di Andrea Grilli

Dessin verrouillé del 1968, prima opera di Gina Pane, in corrispondenza con il concettuale europeo: la scatola arrugginita dovrebbe contenere un disegno sconosciuto.
Ma potrebbe sorgere il dubbio che il disegno manchi, e sia presente solo nelle nostre menti.
La mostra di Reggio Emilia percorre i diversi momenti dell'artista Gina Pane, fino al 1990, anno della sua morte.
Negli anni Sessanta fu tra le prime a rivolgere il suo impegno all'ambiente con installazioni come *La pêche enduillée* (1968), 180 strutture di legno dipinte in nero, con drappi bianchi e corde, in memoria dell'esperimento nucleare nel Pacifico il 1° marzo 1954.

L'ambiente si coniuga presto con la riflessione sul ruolo dell'artista nella società : incidere il proprio corpo, mangiare carne cruda, mettere se stessa in pericolo, acquisire la consapevolezza che l'artista deve mettere in gioco anche la propria vita, perché il suo messaggio abbia la forza di una dichiarazione d'amore.

Nella mostra allestita nei Chiostri di San Domenico (fino al 17 gennaio), sede dell'inquisizione a Reggio Emilia e quindi luogo di tortura, sono state allestite quasi tutte le opere dell'artista francese.
Varie fotografie documentano performance come *Enfoncement d'un rayon de soleil* (1969) e *Azione sentimentale* (1973) che mostrano in azione il dolore , provocato dal taglio e dalla lacerazione. Lamette opposte alle parti più sensibili del corpo (labbra, sopracciglia, mani).
Il dolore potrebbe essere ancora una volta, come nel medioevo, un veicolo per raggiungere una elevazione spirituale, desiderata e mai raggiunta.

Dopo il periodo delle actions, Gina si occupa delle figure dei santi e realizza opere impiegando i più diversi materiali (ferro, rame, alluminio, legno e vetro).
Permane il tema del dolore, del corpo sofferente: lo sguardo si concentra sul martirio di queste figure, spogliate della loro religiosità, per essere simboli di un dolore fisico che accompagna l'arte di Gina Pane fino alla sua morte.

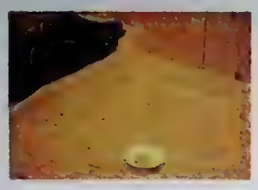
Kidnap

di Blast Theory

Il progetto
Il 15 luglio 1998 Blast Theory hanno rapito due membri della comunità scelti da una lista di persone che avevano espresso in precedenza il suo desiderio di essere rapite.
Un mese prima del Rapimento, il 12 giugno, dieci concorrenti sono stati estratti a caso dalla lista e posti sotto sorveglianza. Nessuno di loro è stato informato di ciò che gli sta capitando. I vincitori sono stati sequestrati per 48 ore, senza subire danni personali di alcun tipo. Non potevano trarre nulla con se e alla fine sono stati ricondotti nel luogo dove erano stati prelevati. Se avessero voluto ritirarsi dal progetto bastava loro pronunciare la *parola d'ordine* (safe word) e potevano andarsene. Ma perché mai fare una cosa del genere?
Ogni partecipante ha ricevuto un'edizione video a tiratura limitata del suo rapimento. Durante il kidnapping, era possibile dialogare con i sequestratori via email e osservare con una web cam i vincitori, strappati dalla loro vita di tutti i giorni per 48 ore.

Questo, in estrema sintesi, progetto e attuazione di **Kidnap,** opera del gruppo inglese fondato da Matt Adams e Ju Row Farr. Come in ogni gioco d'interazione sociale che si rispetti la natura del gioco (artistica, sociale, politica, etc.) e le motivazione dei partecipanti (esistenziali, voyeuristiche, sessuali, etc.) si intrecciano su più piani in maniera assolutamente imprevista. Più facile risalire all'idea di Blast Theory. *"Credo sia stata soprattutto la fattispecie del rapimento politico ad averci fornito più indicazioni per Kidnap* – dice Matt – *Sequestri come quello di Aldo Moro rappresentano il classico caso in cui sono i media ad impadronirsi del rapimento, arrivando in pratica a fissarne l'agenda giorno per giorno. All'opposto, nel caso del rapimento di Schleyer, gruppi come Red Army Faction tedesca hanno usato i media come strumento di propaganda, giocando sul passato di SS del dirigente rapito."*
Entrati in crisi i rapimenti politici con la fine degli anni Settanta, quelli a scopo di lucro non hanno conosciuto flessione o declino: negli ultimi 20 anni si calcola siano costati alle multinazionali almeno un bilione di dollari, anche se, essendo raramente denunciati, è difficile credere anche a questa stima. Un vero record è quello di un banchiere messicano, con 30 milioni di dollari richiesti per il suo rilascio. Un altro indicatore sono le polizze anti-sequestro: in Colombia costa *solo* sessantamila dollari assicurare un proprio executive presso la mafia locale. Quelle che seguono sono le istruzioni per l'uso, in pratica il *kit del buon sequestrato* (e del buon sequestratore), fornite a tutti i partecipanti di kidnap.

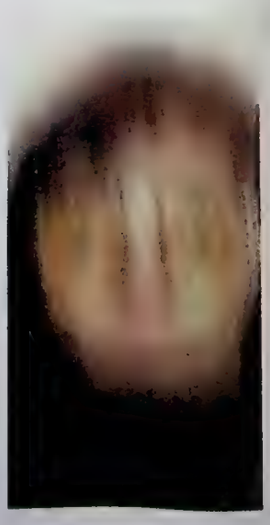
Tecniche di sorveglianza
Scopo delle procedure di sorveglianza è determinare l'idoneità del potenziale bersaglio in base alle precauzioni fisiche e procedurali che regolano la sicurezza dell'individuo, l'orario, il luogo e il metodo più efficaci per l'attacco.
La sorveglianza può durare giorni o settimane, dipende dal tempo necessario ai sorveglianti per ottenere l'informazione. Il candidato abitudinario, che non prende nessuna precauzione richiederà meno tempo.
Il personale di sorveglianza in generale non prenderà parte all'attacco, che in ogni caso non avverrà mentre la sorveglianza è in atto. Prima di iniziare la sorveglianza, i sorveglianti ricercano informazioni sul soggetto attraverso altre fonti. Dati pubblici o informazioni rese disponibili da un vicino possono rivelare elementi significativi alla pari del nome dei suoi familiari, un indirizzo, il tipo di veicolo di proprietà o il numero della patente di guida.
I sorveglianti dovranno inoltre familiarizzare con i dintorni

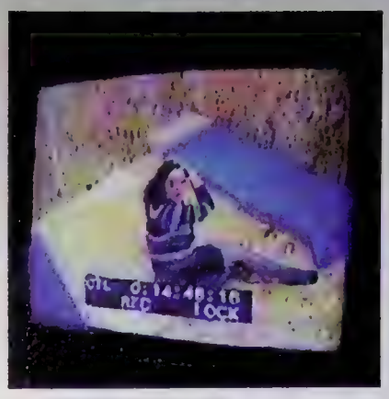


ENTRATI IN CRISI I RAPIMENTI POLITICI CON LA FINE DEGLI ANNI SETTANTA, QUELLI A SCOPO DI LUCRO NON CONOSCONO DECLINO. QUELLO MESSO IN PRATICA DAI BLAST THEORY È IL 1° CONCEPITO COME UN GAME D'INTERAZIONE SOCIALE, SULLA NATURA MEDIATICA DEL SEQUESTRO E LE MOTIVAZIONE (ESTETICHE ?) DEL SEQUESTRATO

dell'abitazione e dell'ufficio del candidato. Questo permette di scegliere i luoghi d'appostamento, il veicolo da utilizzare, gli indumenti da indossare, gli accorgimenti utili per assumere un'apparenza normale o ordinaria e una ragione plausibile per trovarsi nelle vicinanze.
Esistono in pratica tre tipi di sorveglianza: il pedinamento, l'inseguimento in auto e la sorveglianza domiciliare (o appostamento).
Ecco una sintesi delle tecniche più comunemente impiegate in ciascuno dei tre casi.

Pedinamento
Il pedinamento richiede due o più persone. Normalmente un sorvegliante rimane presso il bersaglio mentre l'altro rimane a distanza, seguendo il primo sullo stesso lato della strada o viaggiando sul lato opposto. Le posizioni dei sorveglianti vengono scambiate di frequente, in genere agli incroci. Per scoprire un pedinamento, occorre osservare non solo le persone alle nostre spalle ma anche quelle che ci attraversano la strada o che vengono verso di noi. Se vediamo la stessa persona più di una volta a una certa distanza, anche se a intermittenza, può saltare il pedinamento.
Un approccio più elaborato richiede il travestimento durante il pedinamento. Un indicatore di questa tecnica sono borse o sacchetti per il cambio degli abiti, particolarmente sospette le borse di negozi non presenti nell'area o contenitori che appaiono fuori posto a colpo d'occhio.
Occorre prestare particolare attenzione a scarpe, pantaloni e gonne: questi elementi sono meno facilmente scambiabili nel corso del pedinamento. In ascensore, osservate la gente che sembra aspettare il suo turno a premere il bottone e poi scegliete il piano sopra o sotto di voi.





Riconoscere un pedinamento
Alcuni dei modi più efficaci per riconoscere un pedinamento sono:
- Fermarsi improvvisamente e guardarsi attorno
- Fare improvvisamente dietro-front
- Fermarsi di colpo dopo un incrocio
- Osservare i riflessi di una vetrina
- Entrare in un edificio e uscirne immediatamente da un'uscita secondaria
- Camminare velocemente e molto lentamente ad intervalli
- Lasciar cadere un foglio di carta e osservare se qualcuno lo raccoglie
- Salire o scendere da un bus un attimo prima che riparta
- Girare intorno ad un edificio

Mentre state compiendo queste manovre osservate se qualcuno è stato preso di sorpresa da voi, cambia improvvisamente direzione di marcia o altro. Normalmente i sorveglianti non guardano direttamente il bersaglio ma possono farlo se presi alla sprovvista.

Sorveglianza domiciliare
La sorveglianza domiciliare è probabilmente la forma più diffusa, perché la maggior parte dei sequestri avviene nelle vicinanze di casa, dato che quella parte del percorso è la meno facilmente variabile. La maggior parte delle persone sono più vulnerabili al mattino, quando vanno al lavoro, perché il loro orario è più prevedibile di quello del rientro serale. Molte squadre di sorveglianti usano Van con finestre posteriori e laterali che permettono l'osservazione dall'interno del veicolo. Spesso il Van reca il nome di un negozio o di una ditta per avere un pretesto per stazionare nell'area.
Il conducente parcheggia e si allontana, lasciando la squadra di sorveglianza all'interno. Quando non è possibile osservare la casa inosservati, i sorveglianti devono trovare una ragione plausibile per trovarsi lì.
I pretesti sono limitati solo dalla fantasia del sorvegliante.
Alcuni dei più comuni sono la riparazione dell'auto in panne, la vendita porta a porta, i fidanzatini nel parco, portare a spasso il cane, i lavori in corso, sedersi ad un caffè. Donne e bambini conferiscono un'impressione di maggiore innocenza.

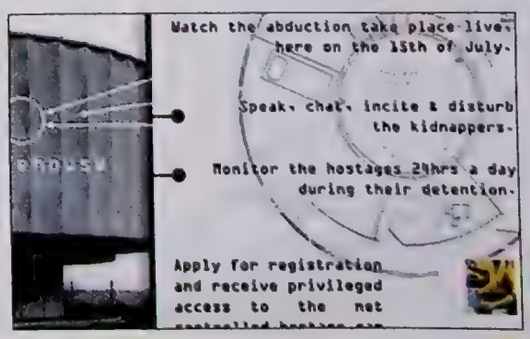
Riconoscere la sorveglianza domiciliare
La prima cosa da controllare sono le auto parcheggiate con gente a bordo, auto con specchi troppo numerosi o più larghi del normale, gente incrociata troppo spesso, individui vestiti in modo inappropriato, lavoratori che sembrano bighellonare. Se sospetti di un Van, annota ogni informazione stampata all'esterno del veicolo e controlla sull'elenco telefonico quell'esercizio commerciale effettivamente esiste.
Prendi l'abitudine di controllare i paraggi prima di uscire. Fotografa ogni tipo o attività sospetta, possibilmente con discrezione. Riconoscere una sorveglianza domiciliare richiede un costante stato di allerta e deve diventare un'abitudine inconscia.
Il colpo d'occhio per un particolare fuori posto può essere di grande aiuto, più di ogni altro tipo di precauzione possiate prendere!

Sorveglianza automobilistica
Il pedinamento è spesso effettuato congiuntamente alla sorveglianza del veicolo se il bersaglio usa nei suoi spostamenti l'automobile.
Gli automezzi usati per tale sorveglianza sono in genere all'apparenza discreti e di colori poco vivaci. Spesso la luce interna è spenta per non illuminare l'abitacolo quando la portiera si apre. In genere sono a bordo due o più persone, in modo da poter iniziare un pedinamento (mentre il conducente rimane a bordo) nel caso il candidato parcheggi e prosegua a piedi.
A volte i sorveglianti sono obbligati ad infrangere le regole stradali per non essere seminati. Se vedete un veicolo passare con il rosso, fare un inversione a U non consentita, superare i limiti di velocità o effettuare pericolosi cambi di corsia nel apparente tentativo di non perdere il contatto con voi, dovreste essere sospettosi. I sorveglianti possono nascondere la loro presenza cambiando i sedili del veicolo, mettendosi o levandosi copricapi, giacche, occhiali da sole, sostituendo i numeri di targa, fingendo di svoltare e poi tornare indietro, al vostro inseguimento
La gente con abitudini più radicate permette ai sorveglianti di usare metodi molto più difficili da scoprire. Se, per esempio, lasciate l'ufficio alla stessa ora ogni giorno e fate la strada più breve fino a casa vostra o se vivete fuori città con poche strade alternative, in questo caso i sorveglianti non hanno nessuna ragione per seguirvi fino a casa vostra!

Identificare la sorveglianza automobilistica
I metodi più efficaci consistono in:

- Fare un'inversione a U (dove è permesso)
- Fare una virata a sinistra o a destra (questo crea maggiori complicazioni ai sorveglianti perché il traffico che sopraggiunge potrebbe ritardare l'inseguimento)
- Passare il semaforo solo un attimo prima del rosso
- Fermarsi proprio oltre una curva o un dosso
- Girare attorno allo stesso edificio

In ogni caso, osserva le reazioni di ciascun veicolo sospetto, che effettui manovre insolite. Non dimenticate di controllare le moto e i motocicli: in molti Paesi sono il mezzo preferito dai sorveglianti perché più maneggevoli nel traffico intenso.



Murder.Cpt

intervista di
Fabrizio
Li Perni

l'estetica del crimine

"Un personaggio perfetto per l'ultrarealismo di fine millennio". Così è definito da Paolo Bandera, nell'edizione italiana del **Manuale di Cultura Industriale** di Research, il volto che si cela dietro la denominazione Murder Corporation. L'uscita per la Fuoco di Milano di Death Files, secondo CD dopo una nutrita serie di produzioni realizzata su diversi supporti fonografici (audiocassette, vinili, VHS), mi ha messo ancora una volta di fronte al fatto che una delle linee di rumore, (e credo di non sbilanciarmi se la considero – con tutte le incertezze che il termine porta con se – la più nichilista) che percorrono la nostra penisola, passa dalle parti di Nova Milanese. Parlare di una musica (?) che per comodità è stata definita Power Electronic, se non si ha la possibilità di ascoltarla, ha un senso molto relativo. Dovessi far capire a chi non ha dimestichezza con le attuali avanguardie di quella che un tempo era chiamata cultura industriale di cosa sto parlando, direi che Murder Corporation è fastidio su supporto. E come il fastidio, essendo collocato su un piano diverso rispetto allo spettro dei sentimenti che compongono il classico angolo 360° odio-amore, è ideologico, puro ed incompromesso. Deluderò alcuni poi, dicendo che l'immagine che associo ai Death Files di M.C. è più che quella del dolore, quasi post coitale, del delitto del Serial Killer, l'altra, più deflagrante dell'esplosione del reato d'impeto. La "follia ragionante". Il paragone con la figura intoccabile di Maurizio Bianchi da qualcuno fatto, lascerà il tempo che trova, ma ha il pregio di cogliere una verità incontestabile: nella sua purezza, il lavoro di M.C., com'era quello di Bianchi, è sempre concetto espresso in suono. Diversamente esposto, è reso accessibile dai due, ma in entrambi è così presente.

Murder Corporation
Criminal Inside
1996

Mi parli di quando e soprattutto di come è nato il progetto Murder Corporation?
Il progetto M.C. è nato alla fine del 1992, dettato da pura curiosità. Il primo lavoro che ho realizzato, non ho vergogna a dirlo, è una delle cose da cancellare dal catalogo ed ha comunque il valore di una prima sperimentazione. Da quello, ho però visto che mi divertiva ricreare in musica delle sensazioni personali, ed è così che la cosa ha iniziato a muoversi.

Quali fonti sonore usi abitualmente?
Nei primi lavori usavo registrazioni di rumori naturali successivamente distorti con un impianto costruito artigianalmente, che non sto qui ad illustrarti se no perderemmo troppo tempo e non capiresti lo stesso nulla. Successivamente ho iniziato ad usare un campionatore, un Akai S 700, e più avanti ho arricchito l'impasto con un VCO, in pratica un generatore di tono. In principio usavo pure registrazioni di onde corte.

Murder Corporation è un progetto individuale o coinvolge altre persone?
M.C. è un first project individuale. M.C. sono io, e così ho intenzione di continuare.

La fascinazione per la morte violenta presente in gran parte dei tuoi lavori, è frutto di una voglia di esorcismo emotivo o esplicita un tuo interesse più profondo nei confronti dell' argomento?
Diciamo che si tratta di un fatto puramente estetico. Mi piace e mi è sempre interessato tutto quello che è estremo, e sin dall'inizio ho deciso di portare avanti un discorso musicale

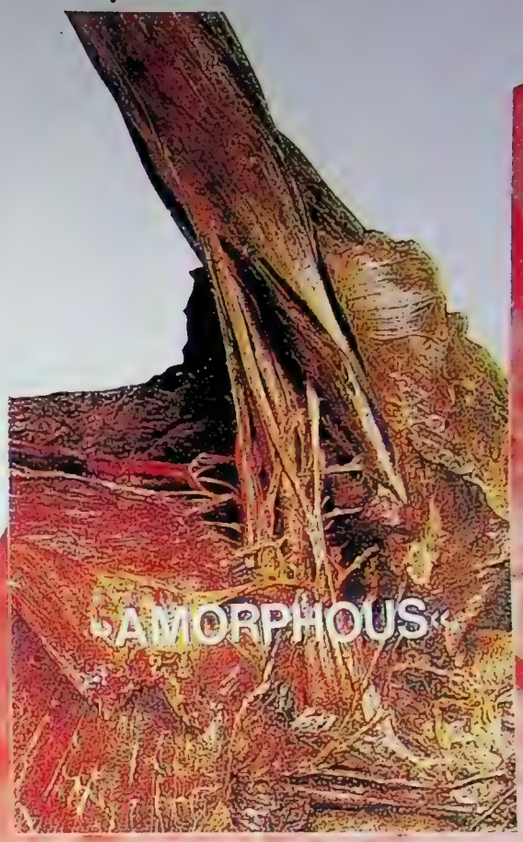
privo di compromessi con qualsiasi forma di moralismo. Tieni presente che la morte violenta è quanto di più estremo si possa incontrare nella vita. Ti ripeto comunque trattarsi di un puro fattore estetico. Niente altro.

Puoi citarmi delle fonti di ispirazione che ti hanno dato la spinta ad iniziare?
Sono cresciuto ascoltando heavy metal e hardcore punk. Ad un certo punto ho iniziato ad odiare le chitarre. E da lì il mio interesse si è spostato verso i quelli che ai tempi erano i veri capostipiti di un movimento ancora in fasce. Un solo nome, quello dei Throbbing Gristle, può bastare. Chi mi ha però maggiormente influenzato è stato il signor Boyd Rice alias N.O.N., con il suo tipico rumorismo e i gruppi che gravitavano attorno ad etichette come la Come Organization o la Broken Flag.
Tutti i primi tipi di estremismi.
E alcuni di loro, anche se molti non sembrano accorgersene, sono vivi, vegeti e ancora più estremi di allora.

Non posso quindi non farti questa domanda. Gente come i Whitehouse (gruppo di punta dell'etichetta Come Organization) sembra porsi con le proprie espressioni artistiche al di la del bene e del male. Puoi dire la stessa cosa del tuo stato emotivo?
Diciamo che io, come qualsiasi uomo, sono con ogni cellula del mio corpo dentro il bene ed il male.

C'è secondo te un limite a quello che può essere rappresentato con l'arte?
Hai centrato il punto. Per me non esiste nessun limite. Tu parli di rappresentare. Ed io mi limito a rappresentare. Ognuno poi recepisce alla propria maniera. E questo ha ancora più senso nel discorso musicale.

So che fra le tue produzioni ci sono anche delle VHS. Si tratta di performance o cosa altro?
Non sono esibizioni, ma dei veri e propri, come si dice oggi, videoclip. Io preferisco considerarli dei cortometraggi, anche se il termine va preso con le pinze, accompagnati dalla mia colonna sonora. Secondo me oltre ad essere pienamente



capaci di esprimere in immagini quello che è il mio discorso musicale, sono, dati i mezzi a disposizione ben realizzati. Come puoi immaginare le immagini contenute non sono affatto leggere. Tutto molto casalingo. Ma Criminal Inside credo sia venuto proprio bene.

Esiste una scena power-noise in Italia?
Esiste e secondo me è anche una delle più valide. Colui che ha smosso le acque può essere considerato senza tema di smentita Maurizio Bianchi, che alla fine del 1980 ha iniziato a portare avanti un discorso arrivato fino ai nostri giorni. In Italia è attivo anche un progetto chiamato Mathausen Orchestra, che con una numerosa produzione su nastro ha dato un vero colpo frontale al sentire musicale nazionale.

E poi c'è Atrax Morgue che, e qui parlo non solo di Italia, ma in una visione planetaria, ha saputo coniugare l'aspetto estetico a quello musicale come nessun altro, me compreso. E poi Iugulat-Thor, The Sodality, i fratelli Toniutti o Dead Body Love e progetti connessi. Ma è solo una selezione dei nomi che mi vengono in mente.

Mi sembra di capire che non consideri le sperimentazioni di Bianchi semplice pietra miliare di una epoca, ma ancora attuali?
Senz'altro. Considera che quando lui ha iniziato questa scena musicale, se si escludono alcuni pionieristici progetti che adesso non sto a menzionare, non esisteva. A partire dai primi anni ottanta ha fatto uscire una dozzina di lp, tutti ugualmente validi, e tuttora attualissimi. I primi più potentemente rumoristi ed associati ad immagini altrettanto forti. I successivi improntati su una sorta di ambient - post-industriale che pur conserva una vena rumorista. Pensa anche che, dato il periodo ancora poco avanzato dal punto di vista tecnologico, per realizzare quello che ha realizzato non ha mai fatto uso di campionatori. Mi posso ricollegare a lui come metodologia anche se poi il mio discorso ha preso delle pieghe diverse.

Cosa offre la tua etichetta?
L'etichetta, una piccola distribuzione mailorder, si chiama Murder Release ed assieme ai miei lavori ci sono quelli di altri validi musicisti, che oltre che oltre ad essere tali sono anche dei miei ottimi amici.
Una delle migliori uscite è stato ad esempio il cd di Amon, un buon esempio di ambient isolazionista. Atmosfere molto cupe che possono ricordare Lustmord, per chi volesse per forza dei termini di paragone. Ho anche Atrax Morgue, con l'epica K7 "Sweetly", Sshe Retina Stimulants, o produzioni americane come Slogun, Strict o da poco En-Nihil, che secondo me è uno dei più validi power - noiser in giro.

Murder Corporation
può essere contattato presso:
MURDER RELEASE
Via Cap. Bottego n. 21
20054 - Nova Milanese (MI)

virtual gallery

MarciaLyons

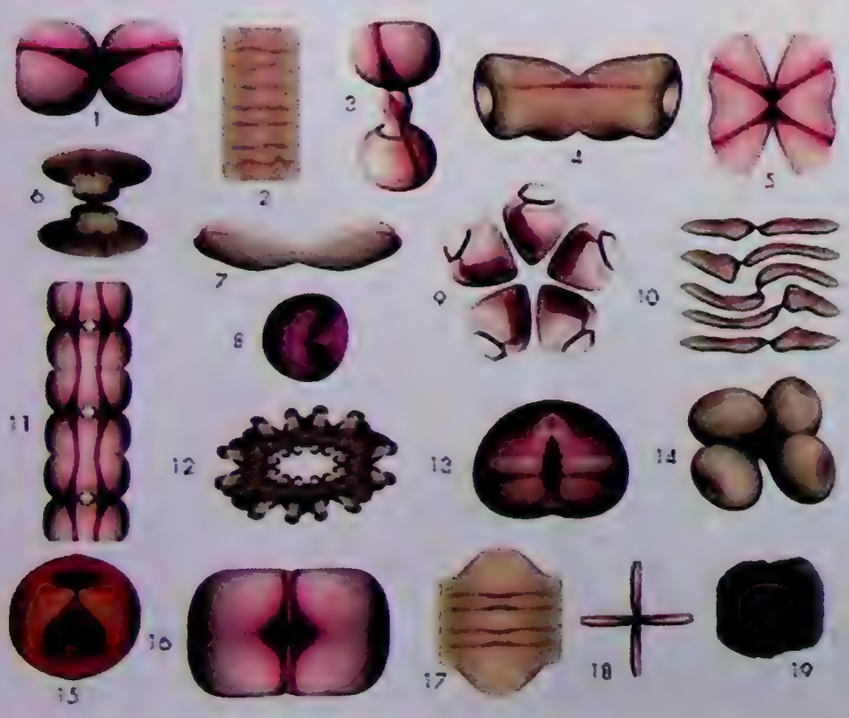
Munging Bodies SONO TAGLI SUL CORPO, CYBER ESTENSIONI MCLUHANIANE O "semi di tamarindo" SOTTO FORMA DI GIF ANIMATE. CELLULE DELL' ARTISTA MULTIMEDIALE CLONATO.

intervista raccolta da Alessio Gerini

Quale è la tua formazione?
Ho avuto un diploma di Belle Arti alla scuola di Arti Visive di New York City.

In quale tipo di Arte ti riconosci?
Sono un'Artista di Media Digitali.

Di solito un "Utensile" è un oggetto che applicato alla mano permette un fare artistico.
Alcuni dei tuoi lavori hanno quest'aspetto, ma mi chiedo quale sia il loro utilizzo.
I miei lavori sono vivi in qualche misura, implicano un'intelligenza artificiale, una vita cyber.
Penso che respirino, che si adattino in qualche modo loro e sembrano possedere una loro vita in un modo molto misterioso e delicato.

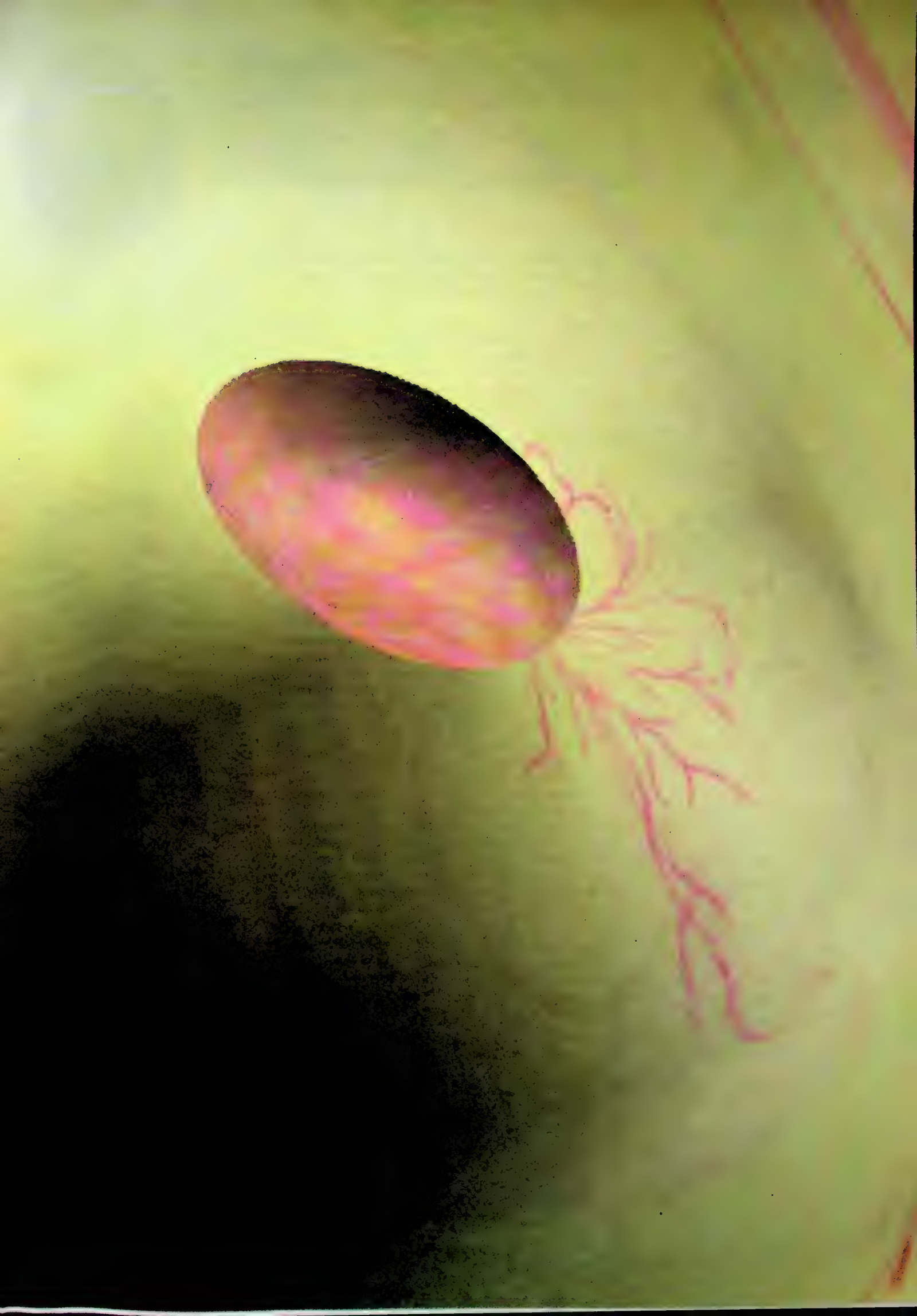


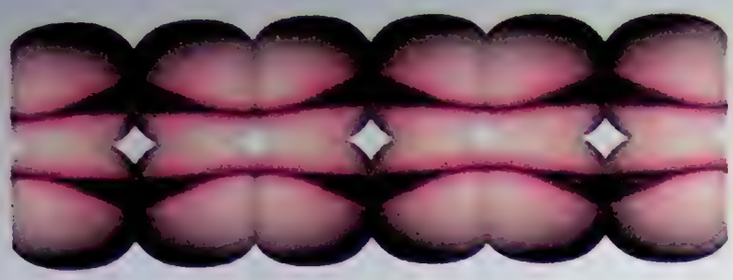
Per M. McLuhan latecnologia è un'estensione del corpo (la ruota della gamba, l'obbiettivo dell'occhio..). I tuoi *Munging Bodies* sono la continuazione terminale dell'estensione uomo-tecnologia ma allo stesso tempo il suo inverso (è la tecnologia=oggetto che diventa umana).
Mi affido al computer per poter creare una nuova forma di vita. lo applico la mia pelle su oggetti scolpiti che costruisco e poi genero e animo con effetti di pura intuizione, come se avessi dei semi che poi dovessero svilupparsi in forme di vita più grandi, avere una forma di vita propria... nel computer o in rete...
manipolata dall'osservatore...
Queste creazioni sono più forti di quelle umane...
sono fortificate dalla tecnologia.
Hai mai visto il film "*The Tamarind Seed*" con Julie Christie?
Ha avuto una grande influenza su di me.

La superficie dei Munging Bodies assomiglia ad un corpo sofferente: tagli, amputazioni, irritazioni... Quindi il processo della loro nascita è violento?
Il corpo sofferente è lì, sì.. ma solo in quella visione indagata della nudità della pelle e degli aspetti del corpo.
C'è una sorta di aderenza primitiva, cruda della carne umana contro la razionalità della geometria e le caratteristiche fredde del mezzo.

Cosa pensi del corpo umano?
Mi sento molto legata al corpo... la fragilità, il senso di decadimento, di perdita... Il corpo per me è come una membrana che annota i segni di quello che sono le sue esperienze... fisiche... emotive...
È marcato giornalmente spesso in modi impercettibili.
Tiene fedelmente impresso quello che noi pensiamo.

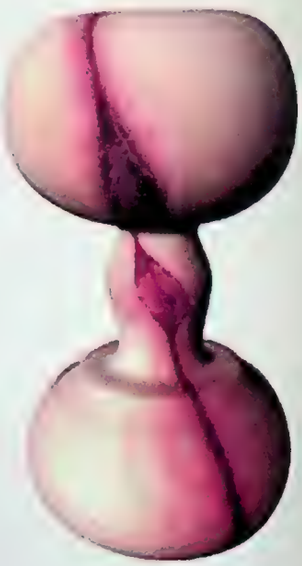
Credi che sia necessario ridefinirlo, insieme al concetto d'identità?
Ilo credo che quello che faccio sia di riconfigurare il nudo nel senso classico del temine nel modo più futuristico/barocca che mi sia possibile.
Identità...determinare l'identità per qualcuno?
Penso che reinventare il corpo sia più specifico.

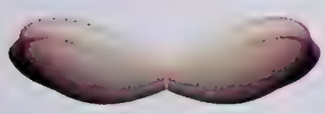


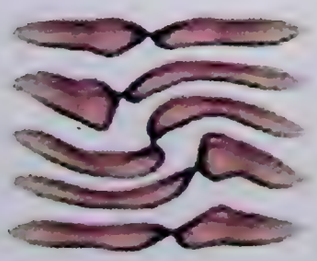


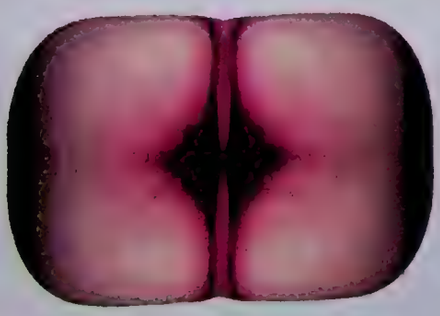
Le immagini di Munging Bodies compaino per gentile concessione dell'autrice
Marcia Lyons (vive e lavora attualmente in Italia)
www.marcialyons.com

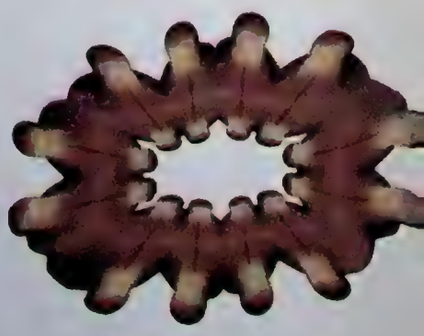
Absolut Vodka, Fall, `98
www.asci.com/womentek, Fall, `98
www.imprese.com/video, Fall, `98
www.nytoday.com/alexandredefolin, Fall, `98
New Observations, Fall, `97
BOMB, Summer, `97
Banff Centre for the Arts,"Beating the Bounds" game, CAN 2/97
Catalogue, The American Academy in Rome, FAAR `97
New Observations, "Frankenstein" Stuart Horodner, photo, Spring, `97
www.mix.it/raiinternational/relevant.htm, link site Rai TV
Art in America, Summer, Awards '96
Catalogue, "Folie", Gottfried Hafemann, Kunstverein, Wiesbaden, GE '95
Wiesbaden Spezial, photo: Werner Schmitt, "Folie im weitesten Sinne", 9/2/95
Wiesbadener Kurier, photo: Windolf, 9/3/95
Artweek, Frances De Vuono, "Sex at Greg Kucera..." 2/10/95
The Seattle Times, Robin Updike, "...Sex Appeal", 2/9/95
Valley Daily News, Leslie Holdcroft, "Kucera Gallery...Sex" 2/95
Seattle Post-Intelligencer, "Sex Show at Greg Kucera..." 2/10/95
Catalogue, "Pollen", Here Space, Inc., Troy Meir, `95
Art and Text, "Critique", Artists Museum, Sydney, AUS, 11/94
www.tractor.com/rumorpr.html, Visual Rumor, Here Space, Inc. '94
www.inre.asu.edu/lyons, Women Online, AZ State U, '95
ACCAD/OSU, "Spew", 9/94
The New Observer, Suzy Surak, "Construction", Fall `94
Toronto TV, Louise Poissant, "Art and Tech", U of Quebec, CAN, 9/94
Brutus Magazine, "Sex, Art, NYC", JAPAN, 6/94
The New York Times, Roberta Smith, "Eva Hesse at the Aldrich..." 3/18/94
The Connecticut New Times, Frank Merkling, "From the Stuff ...", 2/94
Flash Art, Terry Meyers, "Construction...", pg.58, 1-2/94
The Aldrich Museum Catalogue, Elizabeth Hess ", In the Lineage...", 1/94
The Times Picayune, Chris Waddington, "Erotica", New Orleans, LA, 2/93
CNNTV, Interview "A New Trend...", 2/93
The New York Times, Michael Kimmelman, "Exit Show: Promising...", 12/18/92
The Village Voice, Elizabeth Hess, "Give Me Fever", 12/29/92
Sculpture Magazine, Barry Schwabsky, "Shamelessness", 7/92
Art in America, "Marcia Lyons" Paul Cava Show, Phili, PA, 1/92
The New Arts Examiner, Donald Chant Bohn, "On View", Chicago/Phili, 4/92
The Philadelphia Inquirer, Edward Sozanski, "Sculptures Fashioned...", 2/10/92
The Philadelphia City Paper, Robin Rice, "Body Parts &...", 1/10/92
The Philadelphia Inquirer, Edward Sozanski, "Paul Cava...", The Arts, 6/91 dell'autrice.











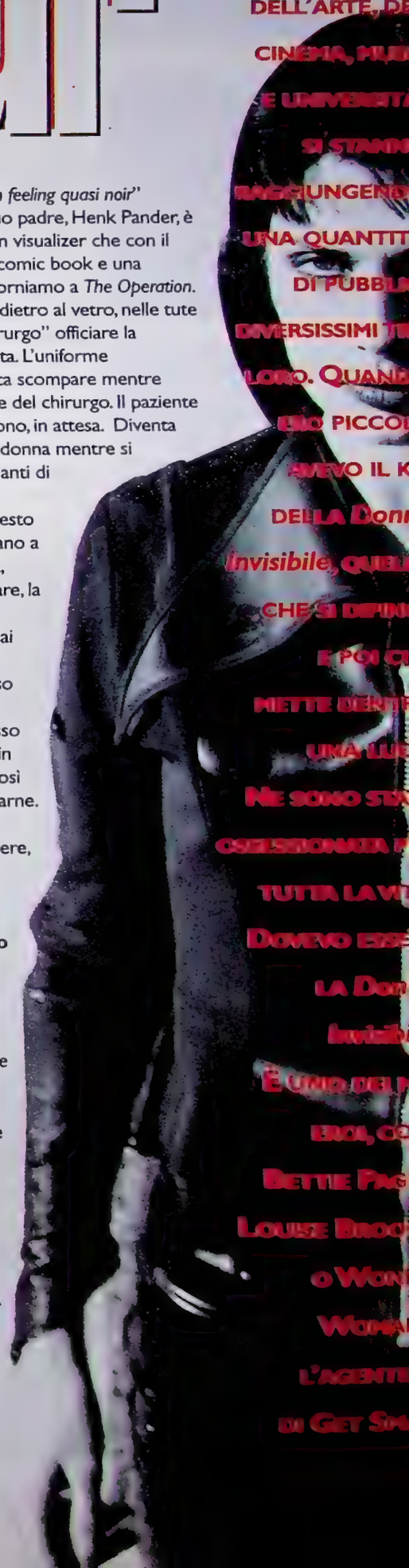
Gina Valour

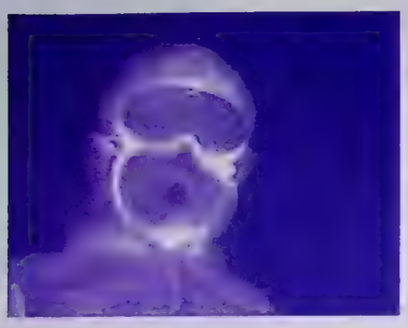
intervista di Marne Lucas e Jacob Pander

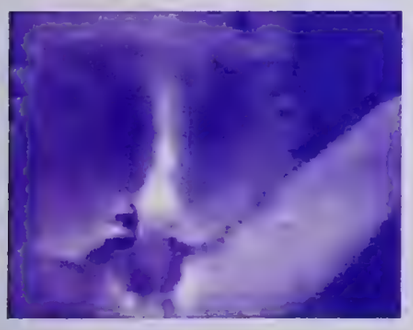
Per Skin Two, è "*una fantasia chirurgica di science fiction fatta carne, un porno per il nuovo millennio*". *The Operation*, cortometraggio di 12 minuti, girato interamente a luci infrarosse, è un'incursione nel punto di contatto tra tecnologia e sessualità umana. Attori mascherati e rivestiti di uniformi fetish, strumenti chirurgici e visione militare da guerra del Golfo, tutto progressivamente risucchiato dalla passione e dalla forza della sessualità esplicita dei corpi. Rivelatosi al New York Underground Film Festival nel 1995, *The Operation* ha fatto il giro del mondo attraverso le rassegne indie a Vancouver, Honolulu, Austin, Texas, fino al Hollywood Underground Film Festival. Il clamore suscitato dal video non è passato inosservato. Il mondo del fetish ha accolto a braccia aperte Jacob Pander (filmaker, sceneggiatore) e soprattutto a Marne Lucas, la Gina Valour del film, ex-topmodel sempre più a suo agio nel ruolo di pin up postmoderna. Fotografi come Steve Diet Goedde e Richard Kern ne hanno fatto nel frattempo una musa, riviste erotiche patinate come *Legs Show* e *Leg World* (edita da Larry Flynt) si sono contese i loro servizi. Servizi fotografici che il dinamico duo realizza astutamente, con luci basse e qualche interno di hotel "*indicativi soprattutto della nostalgia delle pin up, e un feeling quasi noir*" annota Jacob. Figlio d'arte (suo padre, Henk Pander, è un pittore), Jacob Pander è un visualizer che con il fratello Arnold pubblica vari comic book e una graphic novel (*Triple X*). Ma torniamo a *The Operation*. Eccone il plot: il pubblico, da dietro al vetro, nelle tute luminescenti, osserva il "chirurgo" officiare la procedura ancora sconosciuta. L'uniforme luminescenza monocromatica scompare mentre cadono le tute del paziente e del chirurgo. Il paziente è completamente glabro, prono, in attesa. Diventa chiaro che il chirurgo è una donna mentre si spoglia fino a rimanere in guanti di gomma (e niente altro) e si arrampica sulla lettiga. A questo punto inizia l'intervento. Mano a mano che la coppia si eccita, e come iniziano a darsi da fare, la colorazione infrarossa che visualizza il calore erogato dai due corpi diventa ipnotico. A differenza del tipico riflesso dei soliti film porno, uniformemente rosa, del sesso su schermo, i corpi radianti in "*The Operation*" mostrano così tanto di più della semplice carne. Si può vedere il calore, il desiderio, lo scambio di piacere, letteralmente la fusione. Si vede la pelle che canta.

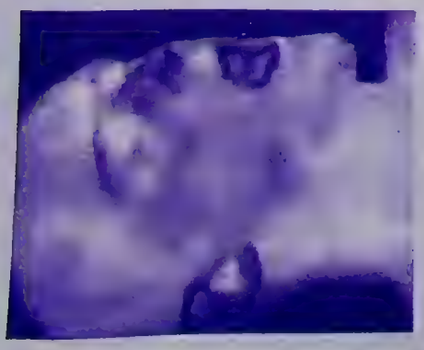
Come nasce un progetto come *The Operation*?

MARNE : Da anni volevo fare una foto a raggi X di baci, ma mia mamma, che è infermiera diceva "*Non esiste proprio che ti fai bombardare le cervella dai raggi X!*". Poi Jacob è andato a vedere un convegno di scienza e tecnologia e mentre si guardava attorno, ha visto un grande monitor con questa faccia veramente brutta, e luminescente. E si è reso conto che era la sua. Era tecnologia dell'immagine termica, una telecamera di sorveglianza a infrarossi. Quando è ritornato, mi ha parlato della telecamera che legge









il calore e rende visibili le vene. Abbiamo entrambi un grosso interesse per la tecnologia medica e i film erotici, così abbiamo pensato , "*Stupendo, cerchiamo di trovare questa telecamera*". A quelli abbiamo raccontato che eravamo cineasti – una piccola compagnia di produzione che fa video musicali – e che volevamo prendere in prestito la loro tecnologia e scoprirne le proprietà per un possibile uso futuro. Questo era nel maggio del '94. Probabilmente adesso se ne potrebbe avere una versione per il pubblico, ma non a quel tempo, e noi eravamo realmente terrificati su tutta la questione. Ci siamo seduti, abbiamo fatto la scaletta del film – e quasi subito abbiamo realizzato che nel film avremmo dovuto essere noi stessi. Comprammo tutti questi abiti pesanti di plastica Tyvec confezionati per trattare i materiali pericolosi, solo per coprire bene il calore, dato che nella storia non si deve capire il sesso dei personaggi. Volevamo che non si rivelasse finché i protagonisti non si spogliano. Provammo dieci diversi tipi di guanti. Di giorno, pitturammo il set, scrivemmo la storia... l'ultima cosa da fare era rasare la testa di Jacob e accendere la videocamera.
Ce ne stavamo tutti attorno al monitor, agitatissimi, dicendo, "*Oh, mio dio, è persino più divertente di quello che credevamo!*". Era proprio bello.
Si poteva finalmente vedere quello che succede realmente. Ci erano state concesse sole 72 ore di lavoro con la videocamera prima di doverla restituire, e così filmammo 72 ore filate senza nemmeno un break.
Le scene di sesso furono girate in 18 ore sulla lettiga – un posto veramente piccolo – e il regista stava sdraiato nudo, per dirci che cosa fare.
E noi che lo guardiamo e gli diciamo, "*Tu ci dici che cosa dobbiamo fare – tu che sei rasato e tutto nudo, e sei proprio ridicolo*". Di solito lui è una persona molto riservata, e piena di buon senso. Prima di imballare la videocamera per rimandarla, si doveva mandare qualche spezzone, così girammo quello che si vedeva dalla finestra – una cosa d'un artefatto, amatoriale, una schifezza con gente in bicicletta, roba semplice. Abbiamo fatto su il nostro pacchetto, e da loro non abbiamo più sentito niente.

Che tipo di reazioni ha scatenato *The Operation* ?
JACOB : Dopo il festival di New York, dove The Operation vinse il primo premio, la cosa si è ripetuta a Honolulu. Là vincemmo il Best Sperimental Film 1997 in novembre.
È più o meno quello che capita sempre nel mondo dell'underground, grande scalpore e nemmeno lo si dice agli artisti interessati. Alla fine abbiamo vinto cinque premi, una borsa dal Film Workshop Danese, tutto questo parlarne sulla stampa, ma abbiamo appena grattato la superficie della cultura del cinema. Non esiste ancora qualcosa che stia al pari del film, dato che è il primo film che sia mai stato girato a infrarossi. Ci hanno proiettato in gallerie porno, in festival dell'arte, del cinema, musei e università: si stanno raggiungendo una quantità di pubblici diversissimi tra loro.
Questo film sembra destinato a colmare il gap tra erotica, tecnologia, e cinema. L'ambiente fetish lo adora.
La tecnologia medica ha una sua sponda feticista, basta guardare le mani – i guanti di gomma. Come costumi non c'è granché, ma ci sono questi assurdi costumi da fantascienza, futuristici, e anche quando ci spogliamo, sembriamo almeno dipinti, o vestiti di latex o simili, dato che si possono vedere tutte le vene del corpo. Sembriamo delle meduse.

MARNE : *The Operation* è stata scritta da Jacob e da me pensando a un pubblico femminile. Il personaggio di Gina Velour è piuttosto dominante, indossa i guanti di gomma durante l'intero film perché, prima e soprattutto, è un chirurgo. Indossa una parrucca perché appare più iconico, i capelli di plastica sono opachi agli infrarossi e molto più solidi, come il suo personaggio. Otto – il protagonista maschile – ha la testa rasata, è privo di ogni rango, è solamente un corpo. Lei ha i guanti e questa parrucca, e anche se non è una dominatrice, ha un valore dominante in quanto medico.
Alcuni hanno visto il film come tecnologia che invade il corpo umano, toglie gli strati, così che sembriamo non avere una pelle, o che siamo alieni. Tutti portano le proprie idee di come lo vedono, ma non è fatto per essere interpretato come un film nichilista. L'idea è che cominci in modo lugubre e chirurgico, e che poi diventi esplicito e molto caldo, e finisce mentre si baciano. Poi si ritorna all'ascensore e alle solite cose della vita. Non è il normale arco di un film porno.
Non abbiamo messo le immagini dell'orgasmo maschile, alla fine.
In origine l'avevamo messo, poi abbiamo guardato il film e non dava le sensazioni che avevamo inteso dare. L'abbiamo immediatamente tagliato e messo la scena dei soldi nella parte centrale, e poi l'orgasmo femminile ripreso con la bocca aperta, e poi finisce in lodo molto languido e sensuale. Si è trattato di due persone che vogliono sfidare le proprie

convinzioni in materia di film erotici. Volevamo usare questa nuova tecnologia per fare qualcosa con un genere che per la gente, specialmente in America, è fonte di imbarazzo.
È molto feticistico eppure sono due persone nude che fanno sesso.

Perché hai abbandonato la carriera di modella?
MARNE: il modello di vita è "*Fatti vedere, fai il tuo lavoro, fatti pagare e sparisci*". La tua opinione non interessa a nessuno. Sei solo la gruccia per la collezione. Ma posando nuda scambi un sacco di input creativi, non è come pagare l'affitto! Nella moda sei spinta alla competizione con le altre donne. Gli uomini hanno le riviste porno, le donne hanno Vogue. Credo che gli uomini che comprano riviste porno accettino il corpo femminile più delle lettrici di Vogue che facendo un confronto con se stesse sospirano "*Oh, perché non ho il loro culo?*".
Noi donne siamo sempre ipercritiche. Tutti quegli anni come fashion model mi hanno costretta ad accettare il mio corpo, per quello che è in un certo momento: devi essere questo manichino di sei piedi, pesare 100 oncie. È ridicolo.".

Dato che si parla molto di *arte esplicita*, che rapporti passano per voi tra arte e pornografia ?
MARNE : È la stessa questione che si pone con domande del tipo *arte contro moda*.
JACOB : È la differenza tra vendere un prodotto e esprimere la propria visione creatrice. Quello che ci interessa va aldilà del contenuto erotico, comprende emozione, mood, setting. Ma per fare una distinzione occorre esaminare "*il processo dietro alla macchina fotografica*", l'attitudine dell'artista.

Puoi parlarci delle notti "Inner Slut" che organizzi a Portland ?
MARNE: "Io e le mie amiche ci rechiamo in posti come gli adult store e strip club. Il punto è demistificare questi posti dal punto di vista delle donne. Alcune, all'inizio categoricamente anti-porno, poi si lasciano intrigare e diventano persino frequentatrici regolari dei locali. È davvero gratificante vedere donne che accettato il loro corpo e cominciano ad esplorare la propria sessualità. Sto realizzando un video che si chiamerà *Inner Slut Night* che raccoglierà i migliori 5 minuti dai video che abbiamo visionato".

Ora che *The Operation* è un film di culto, quali sono i vostri progetti?
JACOB : Siamo realizzando delle serie fotografiche con altre modelle, di cui Marne sarà l'art director. Abbiamo anche fatto video musicali, e vogliamo fare un tipo di film con una storia di avventura-amore. Ho anche in programma di lavorare con altri registi. Per me sono la collaborazione e il procedimento, non tanto la meta finale, che contano. Il creare *The Operation* era 90% quello che il progetto significava per me; 10% è proiettarlo e relazionarsi con la stampa e le altre cose del genere.

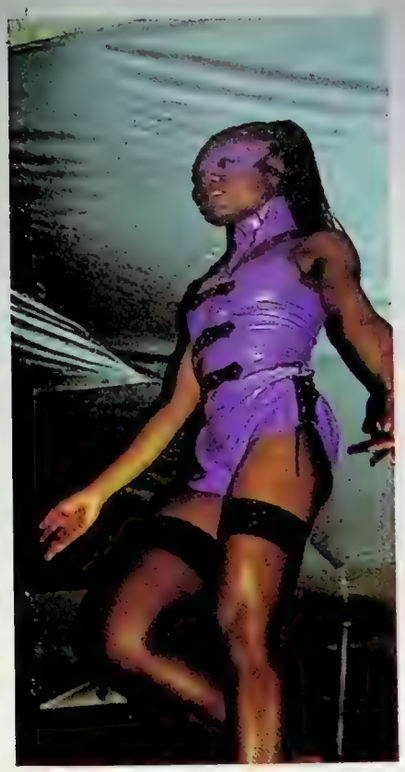
MARNE: Il prossimo passo logico al di là del fetish nell'abbigliamento, è il fetish di carne – quello che davvero c'è nel corpo, calore, superficie, e sotto la superficie, finora si è rimasti troppo legati all'idea di superficie.
Mi piace indossare indumenti di gomma, possiedo tonnellate di roba di gomma, e mi piace il modo con cui si accompagna alla forma del corpo. Quando ero piccola avevo il kit della *Donna Invisibile*, quello che si dipinge e poi ci si mette dentro una luce.
Ne sono stata ossessionata per tutta la vita. Dovevo essere la *Donna Invisibile*. È uno dei miei eroi, come Bettie Page o Louise Brookes o Wonder Woman o l'agente 99 di Get Smart.

theMask

THE MASK GIOCA CONTROCORRENTE RISPETTO AL CANONI DEL SEX SHOP. LA GRIFFE OLANDESE PROPONE UNO STILE DECISAMENTE POP, DISSACRARNDO L'ARMAMENTARIO DEL CULTORE FETISH

di Patrizia d'Agostino

Il rosso e il nero.
Nei negozi specializzati e nei sex shop sono i due colori che tengono il mercato.
Difficile uscire da questa monotona bicromia, trovare qualcosa di diverso e di meno omologato al tipico gusto fetish continentale.
Un gruppo di giovani stilisti olandesi ci sta provando e con la moda fetish si diverte sdrammatizzando il latex, ammorbidendo l'aggressività della pelle e uscendo dai binari incontrastati del rosso e nero.
The Mask è nota in tutta Europa (un po' meno in Italia) per la stravaganza delle creazioni, marcatamente pop e non solo nella scelta dei colori e dei materiali. Le colezioni modulano cromatismi estremi e corpi non conformisti.
La scelta delle modelle *The Mask* gioca controcorrente rispetto al canoni del sex shop europeo: bandite le *siliconate* e le maggiorate, qui si preferiscono presenze eteree dallo sguardo bistrato e l'aria imbronciata e sofferente.
La grafica dei cataloghi *The Mask* propone il bianco e il nero come unico corollario delle sue creazioni, un tantino impegnative, specie superata la soglia dei cinquanta chili, ma sempre funzionali al rituale dell'invidia collettiva.
Fucsia, giallo, viola, arancio: quello di *The Mask* è un fetish in fondo più digeribile, buono per una serata al club o per un'ineludibile voglia di trasgressione.
Anche la biancheria intima viene reinterpretata come antidoto al sesso noisoso.
Guepières, bustini ma anche semplici reggiseni, slip o perizomi.
Tutti i modelli sono disponibili in morbida pelle o nappa o, alternativamente – ed è manco a dirlo la scelta caldeggiata dagli stilisti – in latex, decisamente più sexy.
Per la fascia tradizionalisti i soliti



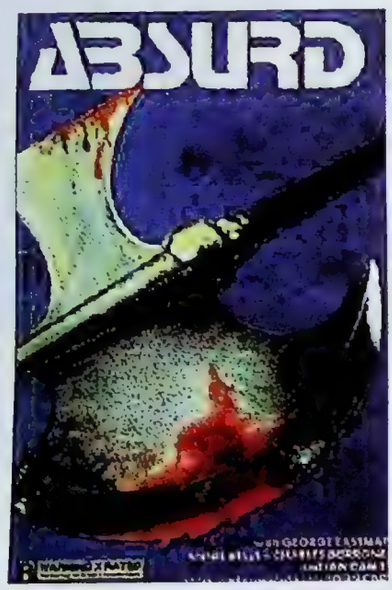
colori rosso-nero, non sono comunque messi al bando, solo riproposti con tagli particolari, forme geometriche a trapezio e a triangolo, catenelle, stringhe luccicanti e bottoni dalle forme insolite. L'importante è stupire e *The Mask* ci riesce. Le loro sfilate sono la versione fetish di quelle di Gautier: sensazionali, animate da centinaia di pervert, una coreografia spazzata da fasci di luce e addensata da fumo colorato. Musica trance fa da cornice a ragazze inguainate in corpetti viola e arancioni strizzatissime da stinghe argentate o da sottovesti nere profile. *The Mask* propone uno stile di vita giocoso e decisamente pop, un modo per dissacrare l'armamentario del cultore fetish. Se volete frustini, maschere, manette potete trovarli ovunque ma se vi rivolgete a *The Mask* è chiaro che siete alla ricerca di un prodotto particolare, dallo stile ben lontano dal modello sex shop di Amburgo o Milano. Il prezzo – unico neo – segue di pari passo questa filosofia, ragione per cui i prodotti firmati *The Mask* non sono tra i più economici e nemmeno tanto facili da trovare sul mercato, tanto meno in Italia. Per mettere le mani su questi capi non resta che rivolgersi all'importatore o fare un salto direttamente ad Amsterdam nella boutique addetta alla vendita e perdersi nel labirinto feticista-immaginario di queste creazioni.

Per richiedere i cataloghi o acquistare i prodotti *The Mask* è possibile rivolgersi in Italia a:
Europe et Commerce,
via Papa Giovanni XXXIII n. 53,
20090 Rodano (Milano),
tel 02/95327145

ItaliaCannibale

di Alberto Pezzotta

Tra 1975 e 1982 il cinema italiano conosce una stagione irripetibile: dopo *Salò* – che scoperchia le porte dell'inferno al cinema più estremo – e prima di *Pierino medico della Saub*, pietra tombale di un cinema popolare soffocato e sorpassato dalla televisione. Un arco di tempo in cui proliferano, spesso bruciati nell'arco di un paio di stagioni, generi e sottogeneri come: il nazi-erotico post *Salon Kitty* e *Salò*, il cannibal-movie, l'horror gore di Fulci e dei suoi epigoni (ispirati da *Zombi* di Romero), l'erotico spinto post Borowczyk (tipo *Bestialità* o *La bestia in calore*) prima dell'avvento dell'hard (tradizionalmente lo spartiacque è indicato in *Sesso nero*, 1980, di Aristide Massaccesi alias Joe D'Amato), la commedia(ccia) sexy con le sue diramazioni (dalle insegnanti e infermiere alla visita militare ai pierini); mentre resistono generi nati in precedenza, come il polizi(ott)esco /noir (nelle sue varianti, dal ridarolo all'efferato, passando per autori classici come il melvilliano-scerbanenchiano Fernando Di Leo e senza dimenticare le declinazioni regionalistiche), lo slasher thriller figlio di Dario Argento, e ancora lo spaghetti-western, e il decamerotico agli sgoccioli (altro de-genere pasoliniano): a volte ibridati e mescolati tra loro. Non male, come possibilità di scelta. Gianni Canova, parlando dei poliziotteschi, ha scritto che "proprio nella loro apparente *sciatteria* visuale si rivelano importanti tranches de vie: documenti preziosi, benché spesso involontari, dei traumi e delle ferite provocate sul tessuto vivo del corpo urbano dall'ingresso nella *modernità*". Che è già un modo socialmente utile di riportare l'attenzione su un cinema senza critica. Ma non si tratta solo di documentari, emergenze di un inconscio collettivo che all'epoca aveva ancora (non è poco) dei canali di sfogo. "Se la critica ha un senso è nella misura in cui un film presenta un supplemento, una sorta di scarto con un pubblico

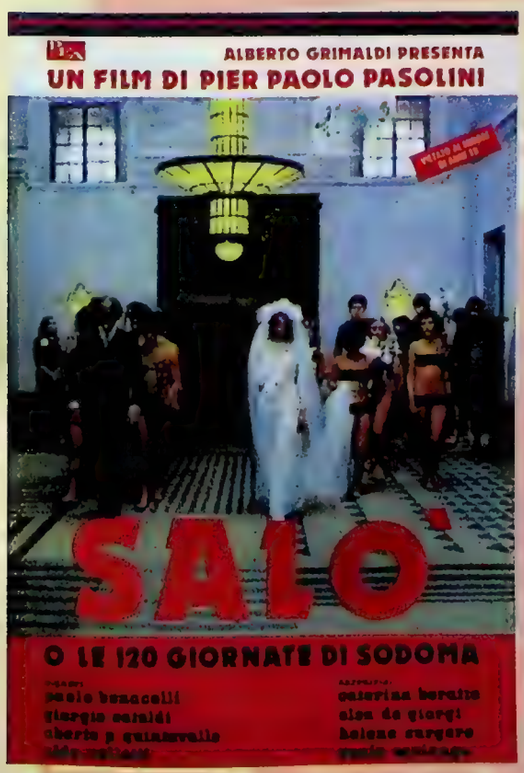


TRA 1975 E 1982 IL CINEMA ITALIANO CONOSCE UNA IRRIPETIBILE STAGIONE ALL'INFERNO: DOPO *Salò* – CHE APRE AL CINEMA PIÙ ESTREMO – E PRIMA DI *Pierino medico della Saub*, PIETRA TOMBALE DEL CINEMA POPOLARE PRE-TELEVISIONE, LO SPETTACOLO DELLA CARNE ASSUME I NOMI DI RUGGERO DEODATO, LUCIO FULCI, JOE D'AMATO

fleshart 2.50

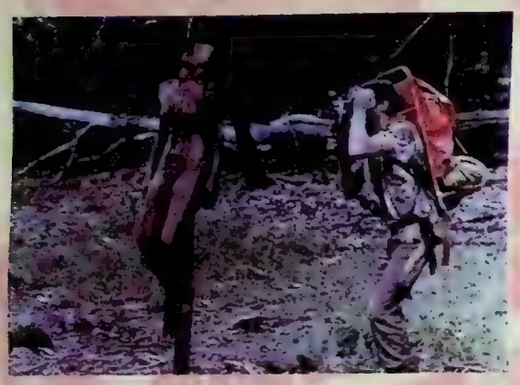
ancora virtuale, tanto che bisogna guadagnare tempo, e conservarne delle tracce aspettando," scrive Deleuze nella lettera a Daney che precede *Ciné-Journal*.
Ultimi reperti di un'era pretelevisiva, segnali da una realtà che si stava spegnendo, questi film realizzano quello scarto solo oggi, non diversamente da quanto è avvenuto come un testo come *La società dello spettacolo* di Guy Debord, incomprensibile negli anni in cui venne scritto. Già il fatto che si dedicassero una decina di film al cannibalismo (col vertice di *Cannibal Holocaust* di Ruggero Deodato, 1979, sequestrato e tagliato) apre una vertigine, col senno di poi. Siamo nel periodo di passaggio tra il paleo-consumismo nato dal boom e l'Italia delle tv private, nell'epoca delle stragi, del sangue che scorre sulle strade e dei morti ammazzati. Sangue vero, e merci vere. L'era del digitale è solo agli inizi, anche se nel 1976 Baudrillard scrive *Lo scambio simbolico e la morte*, che si può anche leggere come un commento a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini, il film della letteralità e del rifiuto della comunicazione simbolica, suggellato dalla morte del suo autore. Non ci stupisce allora che il *corpo squartato e mangiato crudo* e la *castrazione* (obbligatoria in ogni cannibal-movie che si rispetti, ma già proposta in versione "alta" dal Ferreri di *L'ultima donna*, 1976, contemporaneo a *L'impero dei sensi* di Oshima) fossero nell'immaginario dello spettatore di quel periodo. Un bisogno di rappresentazione e di suicidio, al tempo stesso simbolico e letterale. Né c'era molta differenza, a ben pensare, tra il post-buñueliano Marco Ferreri e Lucio Fulci, che metteva al centro dei suoi film lo spettacolo della carne con pari puntiglio, anche quando trattava soggetti non horror (vedi i vertici di efferatezza nel camorra-movie *Luca il contrabbandiere*, 1980 di fianco alla

trilogia *Paura nella città dei morti viventi, E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* e *Quella villa accanto al cimitero*, 1980-1).
La sua estetica dell'estroflessione, molto più radicale che in Cronenberg – svellere (bulbi oculari), scoperchiare (calotte craniche), estrarre (budella) – procurava un godimento spesso infantile, come di chi smonti un giocattolo per vedere com'è fatto; ma era anche una specie di prova del nove della realtà: costringersi a vedere quello di cui siamo fatti, per paura che, da un giorno all'altro, potessimo diventare solo immagini. Molto prima del *post-human*, queste performance, riscontrabili anche nel cinema alto – vedi gli effetti speciali del corpo schiacciato dal carro armato e la sirena arrosto in *La pelle* (1981) di Liliana Cavani –, viste con gli occhi di oggi, sembrano essere un ultimo addio prima dell'era del digitale.
Quello che sorprende, piuttosto, è la rimozione che c'è stata in seguito: come se in pochi anni si fosse esaurito tutto il visibile (all'inizio degli anni Ottanta circolano anche in Italia i veri-finti documentari della serie *Le facce della morte*, dopo avere giocato coi finti snuff di *Emanuelle in America*), e la rappresentazione della violenza fosse rientrata. Ma c'è spesso un'altra logica nell'esibizione degli orrori di quel cinema. Il tipico cannibal-movie, per esempio, ha una struttura in crescendo: prima violenze sugli/tra gli animali (l'anaconda che stritola l'opossum, gli indigeni che macellano la tartaruga), poi mutilazioni sugli uomini, infine distruzione, dispersione e ingerimento del corpo umano ridotto a cosa (vorrei ricordare almeno l'insostenibile *sashimi* di cervello



Lucio Fulci

umano di *Cannibal ferox* di Umberto Lenzi, 1981, apice della gastronomia e della reificazione del corpo in questi film). Ma la violenza è sempre *motivata*: da una parte la legge della natura (il grande mangia il piccolo), dall'altra una specie di giustizia naturale (i bianchi fanno spesso la parte dei cattivi, e si meritano una fine atroce dopo averne fatte di tutti i colori ai poveri indigeni). L'esatto contrario della violenza di un film ovviamente molto più complesso e profondo come *Salò*, in quel caso immotivata come la Storia che partorisce l'Olocausto. Il cannibal-movie, invece, è profondamente catartico, non solo perché offre un'esperienza panica concentrata (ritorno alla natura, infrazione dei limiti del corpo secondo i dettami di Bataille), ma anche perché assolve un bisogno elementare di dare un senso all'orrore. Esperienza estetica magari discutibile (c'è chi non ha mai perdonato a Luca Barbareschi di avere ucciso un maialino in *Cannibal Holocaust*), ma dotata di una logica oserei dire aristotelica, sana, razionale.
Il film spartiacque, nel genere cannibalico, è *Antropophagus* (1980) di Massaccesi: alla fine il mostro (Luigi Montefiori) sbudellato e morente addenta, in mancanza di meglio, le proprie viscere.
Dalla *Grande abbuffata* (Ferreri, 1973) si passa alla scatofagia (*Salò*, 1975) e si finisce con l'autofagia. Ingerire e consumare è un'esperienza sempre meno piacevole, e la violenza si introflette. E questo molti anni prima di pratiche neo-tribali (anticipate anche nei ganci che infilzano i seni di Zora Kerowa in *Cannibal ferox*) o di supermasochisti che fanno spettacolo del proprio corpo martoriato come Bob Flanagan. (E che allora si trattasse di effetti speciali poco importa.
Come ha detto Nicholas St. John: "Per me il sangue [nei film di Abel Ferrara] non è un effetto speciale, ma qualcosa che riflette la realtà del mondo".)



Anche se c'è voluto del tempo, a capirlo. Ce ne saremmo già dovuti accorgere ai tempi di *Come sono buoni i bianchi* di Ferreri, a dire il vero: questo tardivo (1988) cannibal-movie non *gore* sugli africani che si mangiano gli occidentali venuti a portare aiuti umanitari, funziona come riflessione postuma sulle fine di un'epoca e sulle sacche, come il Terzo Mondo, in cui resiste l'altro da sé nell'era dell'identico.
Ciò che i cannibal-movie soddisfavano in chiave estrema e socialmente sanzionata, passava comunque, sia pure con maggiori alibi formali ed eleganza di esecuzione, anche in un cinema più *mainstream* e rispettabile come quello di Dario Argento, che con *Profondo rosso* (1975) e *Suspiria* (1977) tocca vertici (in tuttii sensi) mai più raggiunti: è la prova che nel cinema italiano esisteva fin dagli anni Sessanta (Bava, Freda e Margheriti) quella tradizione di un "immaginario del sangue" di cui Brolli lamentava l'assenza in letteratura, almeno fino a poco tempo fa.
Ma come è stato soddisfatto questo bisogno di (senso dell') orrore, a mano a mano che ci si è inoltrati negli anni Ottanta? Forse coi fumetti, gli *anime*, la circolazione sotterranea di un cinema estremo che va dai film necrofiliaci di Jörg Buttgereit agli eccessi giapponesi (*Guinea Pig*, *Guts of a Virgin* e gli *anime*) e hongkonghesi (*Men behind the Sun*, *Untold Story*): fenomeni non italiani, comunque, elitari o generazionalmente limitati. Più probabilmente, anche perché si usa quello che si ha sotto mano, lo spettatore si è accontentato di "OK il prezzo è giusto" o di "Colpo grosso": e comunque con molta meno catarsi. Il cinema italiano è cambiato: motivi pratici, ovviamente, ma si sa che l'economia è politica.
Registi come Argento e Ferreri, due dei maggiori iconoclasti del cinema emerso degli anni Settanta, nel decennio successivo si sono dovuti

Ruggero Deodato

adattare a temi e limiti diversi, pena l'impossibilità di trovare finanziamenti e di vendere i loro prodotti sul mercato televisivo. E lo stesso è avvenuto col cinema di genere, che non ha mai più ritrovato né la diffusione né la libertà iconografica e tematica di quella stagione. C'è una forte nostalgia di realtà a vedere oggi quel cinema. Se ne può fare la prova anche con gli hard. Se gli scenari non sono cambiati (Massaccesi andava a girare a Santo Domingo, già allora paradiso nel "gratta e vinci dell'amore" celebrato da *Puerto Plata Market* di Aldo Nove), è un immaginario del tutto *medio* quello che mettevano in scena. Gli attori maschi erano spesso oltre la quarantina, pelosi, baffuti, panzuti, moderatamente dotati: un invito all'identificazione di un fruitore di mezza età, l'esatto contrario del superomismo giovanilista e glabro che si è affermato in seguito.
Era ancora un'Italia che andava a vedere gli hard nei cinema, che aveva bisogno di realtà. Col passaggio al video, dalla "passione di essere un altro" si è passati, per citare Daney, al "godimento di essere uno."
L'unico caso di resistenza della pornografia alla televisione, oggi, è rappresentato probabilmente dagli hard (con titoli come *Trapano*, *Budella sfondate*, *Mestruazioni*) di una performer anonima (infrazione forte nell'era delle pornostar) e mascherata, che si fa chiamare l'Atomica, girati nel vicentino da tale Luigi Atomico, tra campi di granoturco e casolari abbandonati, con falli giganti che spiccano surrealisticamente in mezzo

alla vegetazione, e i prosaici e inquietanti ("e se li vede qualcuno?") rumori dell'autostrada in sottofondo. Proprio questa irruzione della realtà in trame inesistenti, questa evidenza di scenografie raccattate per caso (una villa, un hotel, una spiaggia), che è sia degli hard che degli altri generi, introduce quello che Barthes avrebbe chiamato un supplemento di senso: "quello che è di troppo..., che la mia intellezione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile".
Come succede nel cinema di Ed Wood, la noia e l'imbarazzo producono senso, ed è un senso che sfugge, che tradisce un fuori-scena e un fuori-campo che premono ambiguamente ai bordi dell'immagine. Reperti di un'epoca, questi film introducono una dialettica tra realtà e messa in scena tanto più complessa, a volte, quanto più involontaria.
Spesso, in questo cinema di morte, c'è una dissipazione di segni, di cui si ignora quale uso potesse farne lo spettatore dell'epoca. *Buio omega* (1980) è un thriller di Massaccesi in cui il protagonista prima imbalsama il cadavere della sua fidanzata, poi uccide e fa a pezzi le malcapitate che turbano il suo ménage necrofilo.
Riciclaggio disinvolto di una serie di situazioni che vanno da *Psycho* a *Estasi di un delitto* a *Lisa e il diavolo* di Bava, il film colpisce appunto per la cornice fin troppo ricca per una serie di scene a effetto di autopsie, smembramenti e fanciulle nude in pericolo.
Che cosa se ne poteva fare, lo spettatore tipo, dell'ammiccamento hitchcockiano alla tassidermia? E non viene neanche il dubbio che Massaccesi volesse elevarsi, cercare alibi artistici o simili. Semplicemente, si dovevano riempire i buchi della storia, creare scene di raccordo.
Buttare via, sprecare, esibire l'inutilità di quello che si sta facendo e al tempo stesso lasciare che la realtà entri nel set: in fondo è quanto faceva su altri livelli di consapevolezza Mario Bava nei primi anni Settanta, con film come *Cinque bambole per la luna d'agosto* ed *Ecologia del delitto*. Il cinema italiano dell'eccesso, figlio degenere di *Salò*, aggiunge fantasmi molto più estremi e irrappresentabili nella loro letteralità imbarazzante. Certo, si sono percorse strade irrecuperabili da qualunque punto di vista, come *Giallo a Venezia* (Mario Landi, 1980), uno dei film più ignoranti (nel senso attivo del termine) che abbia mai visto (che è già qualcosa: il grado zero raggiunto con lo zero) e con una delle peggiori scene splatter della storia del cinema: l'assassino lega nuda una donna (Mariangela Giordano) al tavolo della cucina e le sega una

gamba: quando questa sviene, la risveglia. Punctum barthesiano e dissapazione del senso: la fine della resecazione, in un eufemismo ormai inutile, è vista riflessa negli occhiali a specchio del maniaco.
Ma il modo in cui, a volte, si sono manipolati materiali alti in un contesto basso (aggiungere le virgolette d'obbligo), ha dato a risultati inauditi per spreco, follia, inesauribilità di linguaggio. *Cannibal Holocaust*, ancora una volta, che come *F for Fake* di Welles mette in scena un finto documentario per insinuare il dubbio che quello che vediamo non è finzione, in sintonia col già citato mito dello snuff: anche se sullo schermo – qui sta il bello – le due dimensioni finiscono per ricombaciare, a dimostrazione dell'assioma secondo cui ogni film è un documentario su quello che si può fare con un set e degli attori. Ma il film più inquietante di questo periodo, proprio nel senso del supplemento barthesiano irriducibile, è forse *Spell - Dolce mattatoio* (1976, noto anche come *L'uomo, la donna e la bestia*) di Alberto Cavallone, regista milanese allora assai attivo, ma scomparso dimenticato da tutti (tranne che dalla rivista "Nocturno", che aveva fatto in tempo a stanarlo) alla fine del 1996.
In *Spell* l'arrivo in un paese laziale di un vagabondo, visitatore pasoliniano, porta al punto di rottura una serie di conflitti. Un intellettuale comunista in crisi, con la casa piena di quadri surrealisti, appiccica la faccia di Lenin sull'*Origine du monde* di Courbet, che allora non conosceva nessuno; sua moglie, pazza, beve l'acqua del water e si masturba

allo specchio. Una ragazza è incinta del padre. Un macellaio ha rapporti sessuali con i quarti di bue e ha visioni batailliane di vagine occhiute. Nel finale il visitatore muore dopo che una pratica erotica è degenerata in rituale sado-scatologico. Un immaginario di una violenza visiva inusitata, continuamente supportato da rimandi ostentatamente colti, ma contrapposto a una realtà di sagre paesane, funerali, bande e fuochi d'artificio, lotterie in piazza (primo premio: una televisione a colori): realtà indifferente ma di fatto complice, per una vita che, come in *Salò*, si chiude a cerchio nella scatofagia. Per quale pubblico fosse fatto *Spell*, che pure godette di una piccola distribuzione, lo ignoro.
Ma la sua radicalità guarda molto in avanti, oltre i generi, oltre i suoi anni di cui pure porta il segno: e il malessere che diagnosticava con gli strumenti del pugno nello stomaco non è risolto da nessuna catarsi.
A guardare oggi quale realtà ci sia, nel cinema *medio* italiano, non si sa dove appigliarsi. Potranno essere letti come documentari sugli anni Novanta film come *Fuochi d'artificio* di Pieraccioni? Probabilmente sì, ma in senso letterale, non metaforico: nello stesso modo, voglio dire, in cui vediamo oggi i film dei telefoni bianchi o *Scipione l'Africano*. Negli anni Novanta, il cinema è quasi sempre come la pubblicità, un documentario su quello che lo spettatore crede di desiderare.
Un cinema come quello di Cavallone invece sorpassava l'offerta.

Per un panorama sul cinema del periodo trattato, cfr. anche Manlio Gomarasca, *Il cinema estremo in Italia*, "Segnocinema", 86, 1997. Sullo stesso numero si legga anche Andrea Giorgi, *Atomica film*. La rivista "Nocturno" e il "Nocturno book" sono un'indispensabile fonte di prima mano sul cinema italiano di genere (cfr. le interviste a Deodato [n.s., 1, 1996] e Cavallone [n.s., 4, 1997]).
Le citazioni sono tratte da: Roland Barthes, "Il terzo senso", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985 p. 45; Daniele Brolli, "Le favole cambiano", in AA.VV., *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996; Gianni Canova, "Milano, una città cupa ferita", in *Noir in festival 1997* [catalogo], Roma, Fahrenheit 451, 1997; Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991, p. 99; Gilles Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, "bianco&nero", 1-2, 1996. Vale la pena di precisare che chi scrive aveva quattordici anni quando uscì *Cannibal Holocaust*, ma l'ha visto solo due anni fa. Many thanX to Gomarasca, Giorgi & Davide Pulici.

ruggero deodato

intervista di Daniele Brolli

"..ERA UN GENERE CINEMATOGRAFICO CHE NON ESISTEVA: LA GENTE ALLORA ERA ABITUATA APENSARE CHE UN DOCUMENTARIO FOSSE PIÙ INCREDIBILE DI UN FILM." PARLA RUGGERO DEODATO, FILM-MAKER DI *Cannibal Holocast* E PROTAGONISTA DEL CINEMA CANNIBALE ANNI '70

All'inizio c'è stato *Ultimo mondo cannibale*...
Ed è successo per puro caso.
Avevo visto delle immagini fotografiche delle caverne di Mindanao sul National Geographic. Esisteva una particolare tribù di aborigeni privi delle caratteristiche dei filippini, erano negroidi. E su quaranta esseri umani che componevano il nucleo, c'erano solo cinque o sei donne.
Un matriarcato. Le bambine le eliminavano appena nate.
Era un gruppo stanziale. Si cibavano di scimmie che capitavano lì, mangiano della frutta dei lyches. Andando là ci avevano detto che erano cannibali ma solo con i nemici. L'idea di come costruirci una storia è nata così.
Poi è stata scritta una sceneggiatura.
All'epoca era anche sparito un esploratore. Io ho bluffato perché quelli della troupe non sapevano dove li portavo. Credevano fosse facile. In realtà bisognava fare sette ore di piroga per arrivarci. La location è nata con me che sono atterrato in mezzo alla giungla in un fazzoletto di terra.
E mi sono chiesto, come ci porto la troupe? E per puro caso ti trovo lì un australiano ricercatore del tapiro bianco. Il pilota dell'aereo mi aveva mollato perché non riusciva a decollare con tre persone a bordo.
Faccio pochi metri e ti trovo questo pazzo che mi racconta un po' di cose. C'era la pianta del ginger che si riempie d'acqua piovana, fino a un litro e mezzo. E quando c'hai sete bevi, che è freschissima.
È una delle cose che si vedono anche nel film. Insomma per arrivare lì ci vogliono sette ore di piroga e le prime due settimane quelli della troupe mi volevano ammazzare. Poi invece ci siamo divertiti.
Alle cinque della sera veniva il buio e si sentivano solo gli animali e gli alberi della foresta pluviale che cadevano con degli schianti. Andavamo a pescare e facevamo a gara chi aveva più sanguisughe attaccate addosso. Giocavamo a badminton.
Gli animali ti arrivavano fino a un palmo. All'inizio avevamo un cuoco che ci preparava da mangiare delle creme di verdure, e roba del genere.
Poi quando abbiamo fatto amicizia con gli aborigeni abbiamo imparato cosa c'era da mangiare lì.
Il pesce e tutto il resto. In quel film ho avuto la fortuna che c'era Massimo Foschi, un attore molto forte, resistente e disponibile a qualsiasi impegno. L'avevo scelto perché aveva fatto a teatro l'Orlando Furioso con Luca Ronconi, che era uno spettacolo che durava quattro ore e mezzo. Un uomo di tempra... Poi c'era il modo di comunicare con questi indigeni, che era davvero particolare.

Come facevate a tenerli davanti alla cinepresa per farli recitare?
Dovevo piazzarceli davanti fisicamente. Innanzi tutto gli avevo dovuto mettere le parrucche perché avevano i capelli afro ed erano poco credibili. Ma loro non le sopportavano e si grattavano, le mettevano storte. Poi li dovevo far camminare e quelli niente. Gli mettevi un'arma in mano e quelli solo le cerbottane, lunghissime, con cui colpivano un pacchetto di Marlboro da una distanza incredibile.
A un certo punto ho notato che facevano un verso: "groa groa groa". Dovevamo spintonarli per farli spostare da una parte all'altra. Ma se facevo anch'io *groa groa groa*, quelli mi seguivano.
Così sono riuscito anche a farli correre. Solo che non erano abituati e si spaccavano tutti col bambù e c'era il nostro dottore che era costretto a ricucirli di continuo. Non erano mica nomadi, erano abituati a non muoversi mai dalla grotta che si vede nel film.
Si sporgevano con le cerbottane, colpivano una scimmia, la prendevano e se la portavano dentro per mangiarla. C'era una scimmia bellissima, il gibbone.
Pescavano in un fiumiciattolo che scorreva sotto, c'era il lyches e qualche altro frutto. Il loro mondo era tutto lì.

Come fu accolto il film dal pubblico?
Non capivano che non avevo girato un documentario ma un film di fiction, perché era un genere cinematografico che non esisteva e di fronte al quale non erano preparati. Però siccome era incredibile, alla gente sembrava più un documentario. La gente allora era abituata a pensare che fosse più incredibile un documentario di un film.

Ma l'uso estenuante della soggettiva e del piano sequenza sfruttasse proprio la forza di un'impressione di realtà. Come poi accadde con Cannibal Holocaust...
Misi a fuoco la storia di quattro giornalisti alla ricerca dello scoop e dove non ne trovavano li creavano da sé. E in questo senso ***Cannibal Holocaust*** era due film in uno. Sergio Leone mi disse: "la seconda parte è un capolavoro, ma passerai tanti guai". Quel film mi venne fuori con la voglia di fare una cosa nuova.
Di utilizzare le mie conoscenze tecniche per andare a fare qualcosa di speciale. Io mi sentivo di aver dato un contributo nuovo al cinema. E invece sono arrivati i processi e la morale... La prima parte ha il ritmo di un film di fiction, con la ricerca e il ritrovamento dei documenti, poi vediamo cos'hanno filmato i ragazzi.
Se c'è una forma di compiacenza è la loro. Noi spiamo la loro inarrestabile degenerazione attraverso il materiale grezzo del loro girato, mai riguardato prima e non montato. Si trattava di non fare ricorso un taglio cinematografico mediato, ma utilizzare il piano sequenza per trasmettere immediatamente l'orrore. In un film dell'orrore classico o splatter che sia, quello che viene detto è l'irrealtà, si gioca con lo spettatore che per convenzione crede al falso del

CANNIBA
HOLOCAUS

un film di RUGGERO DEODATO

linguaggio cinematografico. Sta al gioco. Taglio una gamba? È una serie di riprese montate in cui, più o meno, si vede il machete che cala, la gamba, zac... E poi il machete appoggiato alla gamba con un pezzo di gamba da una parte. Il mio problema invece era il contrario, avere un risultato realistico: così era inevitabile costruire un piano sequenza in cui non staccare, fare sembrare le cose vere. Ma è stato un boomerang, perché quando l'hanno visto mi hanno portato in tribunale.
Dicevano che avevo impalato l'india che si vede stuprata. Ma quando mai!
È vero che però una serie di circostanze ha contribuito a rendere la scena più forte. C'era l'erba che in quella zona di foresta pluviale cresce praticamente sul fango.
La ragazzina era un'india vera che non capiva una parola di quanto le si diceva. Le avevamo spiegato che si trattava di una cosa finta, che non le avremmo fatto alcun male. Ma a un certo punto lei si è spaventata. Così la sua disperazione e la comparsa progressiva del fango sotto l'erba calpestata, resero la scena fortemente drammatica. Il palo dove viene impalata aveva un sellino invisibile che la sosteneva. E pensare che in Ultimo mondo cannibale c'era una documentazione dei rituali più puntuale che in ***Cannibal Holocaust***. La ritualità cannibalistica che si vede è la riproduzione di quella vera: l'apertura del corpo, togliere le viscere, mettere le pietre calde, le foglie...

La scelta, in Cannibal Ho
lo spettatore con effetti
agghiaccianti, come è na
stata presa in corso d'op
prevista dalla sceneggiat
Cannibal Holocaust è stato u
durante le riprese in Amazz
mondo cannibale era più sc
cannibalismo e il fegato man
racconti ascoltati sul posto.
A Mindanao c'erano verame
se adesso è arrivata la guerri
hanno massacrati tutti.

Ma hanno fatto molta pi
atrocità sugli animali in C
Sono tutte cose di cui sul po
nemmeno conto: appartengo
naturale. Vedi gli indigeni che
mangiano, o la tartaruga, o il
con le bacchette.
Io dovevo descrivere anche l
indigeni, dal momento che st
li, mica mi potevo sottrarre!
Non erano film tagliati e cu
le riprese approfittavo del
venivano uccisi quotidia
andato in vacanza in Inc
compagna. In un villagg
quattro testuggini rove
scoppia a piangere che
e farle ammazzare. Io tro
compro. Andiamo verso il
quando arriva una torma d
tartarughe non potevano
appartenevano al paese, e
destinato. Del resto qua
capitato di andare in
torcere il collo a un
il coniglio a cui si

a un minuto prima di ammazzarlo. Comunque è vero che l'uccisione di un animale mette più angoscia di quella di un uomo. E la violenza dei protagonisti di *Cannibal Holocaust* mette i brividi.

Forse perché l'animale rappresenta un essere indifeso per eccellenza. Esprime un'impotenza che ci angoscia.
Sì ma noi alla sera ce li mangiavamo!

Forse Oliver Stone l'ha tenuto presente girando Platoon. La scena del villaggio in fiamme è girata in maniera molto simile.
In effetti il crescendo di eccitazione dei soldati che abbandonano la propria forma civile per divenire degli assassini, eccitati dall'idea di uccidere fino alla morte, è molto simile all'eccitazione che cresce nei protagonisti di *Cannibal Holocaust* fino a filmare la propria morte.

Gli attori come prendevano l'idea di partecipare a scene così cruente, di essere protagonisti di un simile scempio?
Beh, erano divisi in due gruppi. Da una parte gli americani che sono sempre meno propensi a girare qualcosa che a loro parere non sia moralmente integro, dall'altra gli italiani a cui non interessava minimamente.
Per gli americani anche il fatto che mangiamo il coniglio li mette a disagio. Comunque il fatto che dovessero essere dei professionisti gli impediva di tirarsi indietro. Gli attori giovani li avevo presi tutti all'Actors Studio. Quell'anno c'erano parecchi italiani: e Barbareschi era tra quelli. Avevo tentato di mettere in piedi uno scoop, utilizzando degli emeriti sconosciuti per poi dire che effettivamente erano spariti in amazzonia. Volevo che sembrasse tutto vero. Ma poi la cosa era troppo complicata da farsi.
Per la musica avevo scelto Riz Ortolani perché avevo visto i Mondo Cane ed era impressionante.
Il contrasto che creava tra le immagini e la musica rafforzava l'effetto.
Era straniante con quelle melodie in momenti drammatici e quei colpi improvvisi di musica elettronica.

***Cannibal Holocaust* è il *Citizen Kane* italiano?**
Non lo so. So solo che l'hanno visto tutti, ha incassato duecento milioni di dollari nel mondo e i cineasti americani l'hanno guardato: da Oliver Stone a Tarantino. In Giappone quando è uscito in classifica era secondo solo a E.T.. L'effetto in sala era comunque straordinario.
Rimanevano inchiodati in silenzio ridacchiando tutti in alcuni momenti, qualsiasi fosse il paese in cui veniva proiettato, ma soprattutto alla fine c'era un sospiro liberatorio.
Come dire che l'impatto c'era stato, che il film aveva comunicato qualcosa in maniera forte.
La scena della gamba tagliata è stata una grande idea. L'avevamo sepolta sotto terra. Poi avevamo aggiunto della carne vera appiccicata al ginocchio in modo che il ferro caldo andasse a bruciare con un effetto realistico.

C'è comunque una forma di attrazione morbosa dello spettatore per cose che non è lecito vedere.
Per me è essenzialmente una questione di realismo.
Mi hanno bocciato alla censura una scena in un film dove nella sceneggiatura c'era uno che cavava un occhio dall'orbita a un altro e lo schiacciava sotto la scarpa. Io non ho ottenuto l'effetto horror, il risultato era talmente realistico che l'abbiamo dovuto tagliare. Per me è importante l'effetto che si deve raggiungere.
Dopo *Cannibal Holocaust* ho fatto un film commovente dove in Giappone davano un fazzoletto insieme al biglietto. È molto importante la tecnica perché è solo per suo tramite che riesci a raccontare al cinema.
Ma sono fondamentalmente un rossellinian. Lui non era un tecnico ma il realismo prevaleva su tutto.
Ho iniziato insieme a Rossellini e ho imparato molto dai sette film fatti con lui. Mi pare che per esempio uno come Quentin Tarantino abbia capito una cosa fondamentale, che al cinema puoi ottenere tutto quello che vuoi

dallo spettatore, se sai tenerlo inchiodato senza pause. Senza taglio cinematografico, con una ripresa continua, che racconta senza eccedere con il montaggio.
Nella seconda parte di *Cannibal Holocaust* ho utilizzato il piano sequenza per cercare di ottenere un'atmosfera che è essa stessa racconto. Il pubblico deve vedere tutto, calarsi nel racconto senza correre il rischio di distrarsi dovendo riconoscere un taglio di inquadratura dietro l'altro... Oddio... là che ci sta?...
Ci sta il fuoco?... Di qua c'è la gamba rotta?... Io lo devo portare dal fuoco alla gamba rotta. Montando troppo ci si abitua a fare un cinema falso.

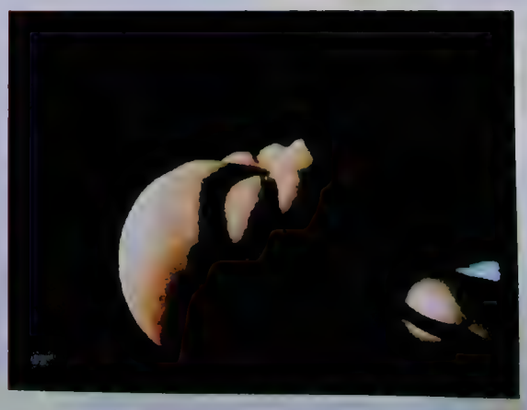
u.f.o.

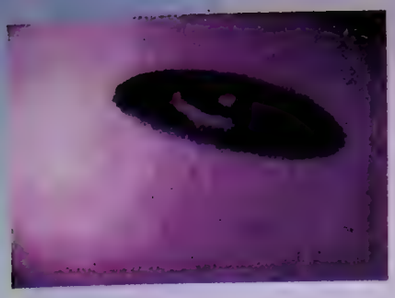
di Antonio Caronia

UNO SPETTRO SI AGGIRA PER L'EUROPA. ANZI UN U.F.O. (*UNIDENTIFICATED FLYING OBJECT*), SIMBOLO DI LOTTA POLITICA RADICALE E DI ANTAGONISMO NEL PAROLE DI *Men in Red* E ASTRONAUTI AUTONOMI. "L'UFOLOGIA RADICALE STUDIA IL GRADO D'EMOZIONALITÀ E POTENZIALITÀ ANTAGONISTA GENERATA DALL'INCONTRO E DALL'ALLEANZA DEL CORPO TERRESTRE CON QUELLO ALIENO. LA RIVOLUZIONE SARÀ INTERPLANETARIA O NON SARÀ AFFATTO"

Più di un secolo e mezzo fa Edgar Allan Poe, in uno dei suoi racconti umoristici più anticipatori della fantascienza, faceva ascendere alla Luna il suo impareggiabile (e improbabile) Hans Pfaal in uno sdrucito cappello gigante.
Questo oggetto, oggi, potrebbe diventare un simbolo di lotta politica radicale, di antagonismo sociale. Perché?
Perché in ambienti della sinistra estrema, vicini ai centri sociali o al milieu studentesco, sembrano essersi infiltrate ufologia e astronautica (sarebbe forse più corretto dire il contrario, ma l'effetto è lo stesso). Insomma, sta ormai emergendo anche in Italia, come in altri paesi europei, un filone di pensiero e di pratica radicale legato all'immaginario spaziale. Al di là dei suoi aspetti a prima vista curiosi e bizzarri, il fenomeno va registrato, perché forse è in grado di dirci qualcosa di non così scontato o banale su questa congiuntura della modernità.

Cominciamo a presentare i protagonisti. Lasceremo presto la parola a loro (nei due box che corredano questo articolo), ma vediamo intanto chi sono.
La *Association of Autonomous Astronauts* è nata in Inghilterra nel 1995, e si è diffusa in Italia come Associazione Astronauti Autonomi nel 1998. Il *Daily Telegraph* l'ha presentata così: "L'esplorazione spaziale dev'essere per forza una prerogativa esclusiva dei governi? Vogliamo presentarvi alcuni sognatori entusiasti che non la pensano così, e che si sono associati per rivendicare una fetta della torta." La rivendicazione della torta è molto particolare.
L'AAA ha dichiarato una vera e propria "guerra mediatica contro il complesso industriale-statale-militare che detiene il monopolio sulle tecnologie aerospaziali", e propone una serie di alternative, che vanno dalla costruzione autonoma di navicelle spaziali da parte dei gruppi AAA e di chiunque altro voglia cimentarsi nell'impresa alla guarnizione delle capsule spaziali con pelliccia sintetica per mitigarne il carattere di simbolo fallico, dall'esplorazione delle possibilità di sesso a gravità zero a una serie di esercizi di respirazione e di concentrazione che dovrebbero consentire a chi li fa di abbandonare il pianeta per dieci minuti tramite levitazione.
Uno dei motti preferiti dell'AAA è "*solo chi tenta l'impossibile può raggiungere l'assurdo*", e ognuno può vedere che i nostri astronauti autonomi sono già molto vicini all'obiettivo. Un'altra cosa che salta agli occhi è il riutilizzo di tecniche e tematiche delle avanguardie storiche, dal dadaismo alla patafisica di Jarry.
L'intento ironico e parodistico è a volte così sottile da far venire il dubbio che anche le tematiche più "politiche", come quella dell'accesso libero e senza

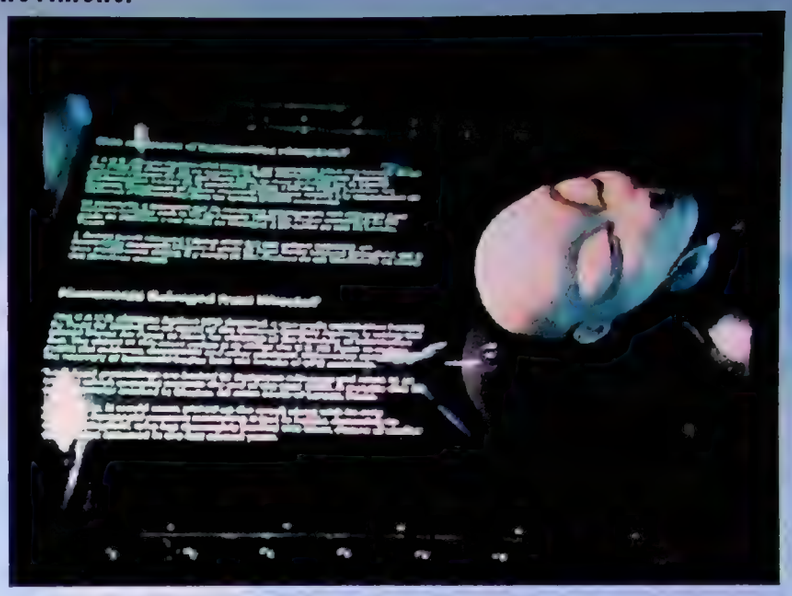




restrizioni alle tecnologie, non siano che citazioni beffarde di classiche rivendicazioni della sinistra radicale.
L'AAA è strutturata per gruppi locali assolutamente informali e indipendenti (nel libro *Anche tu astronauta* ne sono elencati più di trenta soprattutto a Londra, in Italia e in Francia), che si riuniscono ogni due o tre anni in "Conferenze intergalattiche": la prima si è tenuta a Vienna nel 1996, la seconda a Bologna nel 1998.
Con quest'ultima, l'AAA è entrata nella fase detta "*di consolidamento*", per prepararsi all'ultimo stadio del proprio "piano quinquennale" previsto per il 2000.

L'AAA sembra voler adottare un punto di vista e un metodo che potremmo chiamare, in un senso molto particolare e diverso da come viene inteso in filosofia, "*decostruzionista*": gli astronauti autonomi si rivolgono a un campo di studi e di applicazioni molto serio come l'astronautica, e lo stravolgono, mostrandone l'intima insensatezza e anche la miseria. Non per nulla (come peraltro gli ufologi radicali) sono entusiasti partigiani delle tesi di William Kaysing, che sostiene lo sbarco sulla Luna non essere mai avvenuto. Certo, corrono il rischio che la loro azione di decostruzione si ritorca contro di loro, che il lettore continui a considerare il programma spaziale ufficiale degno di fede e gli astronauti autonomi dei semplici svitati. Ma intanto il seme è messo, il dubbio insinuato. Anche gli ufologi radicali (UR) possono essere definiti decostruzionisti, ma in una direzione esattamente contraria. Invece di considerare buffonata ciò che il senso comune ritiene vero e fondato (è l'operazione, abbiamo visto, degli AAA), gli UR prendono sul serio ciò che il senso comune ritiene infondato, cioè gli UFO. Tanto sul serio che criticano e contestano le organizzazioni ufologiche "*ufficiali*" perché (come spiegano qui a fianco) non avrebbero saputo sviluppare tutte le potenzialità più interessanti dell'ufologia. In effetti, nel 1998 gli UR hanno fatto alcune incursioni nei congressi del CUN (Centro Ufologico Nazionale) e del CISU (Centro Italiano di Studi Ufologici), provocando sconcerto e interesse. Le prospettive degli UR, i cui testi denunciano più di quegli degli AA un forte debito verso il linguaggio della sinistra radicale, sono chiare.
"*L'Ufologia Radicale ha per progetto lo smantellamento dell'apparato spettacolare di copertura della presenza ufo su Terra.*
L'Ufologia Radicale studia il grado d'emozionalità e potenzialità antagonista generata dall'incontro e dall'alleanza del corpo terrestre con quello alieno(...) La rivoluzione sarà interplanetaria o non sarà affatto,"
si legge nel "Manifesto per una ufologia radicale" firmato da K e da Militant X.
L'apertura alla presenza aliena,

sembrano dire K e Militant X, non è che un'estensione, anzi una logica e conseguente estensione, dell'atteggiamento di antagonismo e di rifiuto del sistema del lavoro salariato e della società dello spettacolo. Tanto è vero che è stato coniato un apposito termine, "*esoplanetarismo*" che gli UR definiscono come "*attitudine a ragionare sulle problematiche terrestri in chiave post-terrestre, forzando cioè la logica razionale entro un'ottica e una dimensione interplanetarie*".
L'UR, nata embrionalmente nel 1990 durante il movimento studentesco della Pantera, si è lentamente sviluppata negli anni



seguenti in una serie di collettivi sparsi sul territorio nazionale in contatto fra loro, ma non centralizzati. Nel 1998 esce la rivista *Men In Red* (chiaro il riferimento al film *Men in Black*), espressione dell'omonimo collettivo romano ma aperta agli altri collettivi di UR, il cui secondo numero è da qualche settimana nelle librerie. Se gli alieni e gli UFO divengono elementi di un discorso in senso lato "politico", il problema del contatto diviene particolarmente importante. Abbiamo speranza di allacciare rapporti con gli alieni un po' meno elusivi di quelli descritti in *Incontri ravvicinati del terzo tipo?* O l'onnipresente "*Prima direttiva*" bloccherà tutto? (si ricorderà che la prima direttiva del Codice Galattico impone alle civiltà più evolute di non interferire con lo sviluppo di quelle meno evolute con cui entra in contatto).
Per spiegare la situazione *Men In Red* ha coniato la distinzione fra Alien Nation, la confederazione aliena che segue il principio di non interferenza, ma con cui i vertici politici terrestri sarebbero da tempo in combutta, e gli Alien Dissident, frange dissidenti che tentano un contatto per realizzare un asse in grado di opporsi al pancapitalismo interplanetario. Con il che siamo ricollegati alla più classica e luminosa tradizione delle teorie del complotto care ad anarchici, gruppi underground, William Burroughs e Thomas Pynchon.

Se astronautica autonoma e ufologia radicale non fossero altro che semplici burle, o tentativi di camuffare un discorso politico tradizionale e già ampiamente sconfitto, o peggio ancora mera espressione di squilibri psichici dei loro autori, non varrebbe naturalmente la pena di fermarcisi sopra più di tanto.
Sotto la scorza burlesca o la patina pop, invece, l'osservatore più attento nota una sapienza linguistica e narrativa degna di nota. AAA e UR interpretano e deformano sottilmente una tendenza al sincretismo culturale, alla contaminazione dei discorsi che è tipica dei nostri anni: non è l'unica, naturalmente, perché vive anche la tendenza opposta al fondamentalismo, all'arroccamento nella purezza discorsiva, ma quella alla contaminazione è quella che meglio esprime lo spirito e le potenzialità della nostra epoca.
Prescinderei adesso dall'uso o dalla traduzione direttamente politica di queste proposte, perché mi pare che ci sia un grande valore eversivo già nella scelta dell'ambito del discorso. Predicare l'autocostruzione di navicelle spaziali o viaggiare per la campagna romana in "escursioni psicogeografiche" (il situazionismo ha colpito ancora!) significa costruire una saporosa operazione di slittamento dei significati che utilizza gli stessi strumenti a cui il pubblico è stato abituato da quarant'anni di televisione. Significa sfruttare intelligentemente la grande insalata mediatica in cui guerre interetniche, sacra sindone, serial killer, terremoti, ballerine saltellanti, le cravatte di Clinton, non hanno più valore per il riferimento a una situazione, ma solo per i reciproci rapporti di inclusione e di esclusione che intrattengono. Se il fondamento del vero e del falso è stato già distrutto dalla diffusione planetaria dei mass media audiovisivi, che senso ha mantenere alle metafore un valore di allusione?
Le metafore vanno interpretate alla lettera: ecco, oggi la più radicale e la più autonoma delle operazioni culturali.

Dalle FAQ (Frequently asked questions) di *Men In Red*

Cosa intendete per "ufologia"?
Etimologicamente l'ufologia è il discorso (o scienza) sugli ufo. Crediamo che ogni discorso (o scienza) muova da una tensione alla conoscenza che ne costituisce l'essenza. Per l'ufologia questa tensione si esprime nella direzione di un'alterità così assoluta da non essere identificata. In questo senso crediamo che un'ufologia che non problematizzi la sua essenza risulti essere una scienza incompleta.

Cosa intendete per "radicale"?
Radicale vuol dire arrivare a considerare un problema a partire dai suoi assunti di base. Solo a partire dall'analisi di questi assunti la critica può arrivare ad un livello di profondità tale da poter prospettare un cambiamento. Se al contrario l'analisi resta in superficie le soluzioni si porranno solo al livello del sintomo, non della malattia. "Intendiamo per radicale, letteralmente, ciò che va alle radici, ma si adopera anche per estirparle quando marciscono e ci inquinano" (Riccardo D'Este).

Cosa c'entra la politica con l'ufologia?
L'ufologia è una scienza già implicitamente politica in quanto mette in discussione un universo plasmato a immagine e somiglianza dei terrestri. Se le istituzioni dell'ufologia tradizionale hanno preferito tacere questo portato rivoluzionario, un'ufologia che scelga di andare alle radici non può che reimmettere nel discorso questa imprescindibile dimensione politica.

Siete comunisti?
Se per comunista si intende una lotta di autodeterminazione del vivente nel e contro il proprio campo di esistenza, allora siamo comunisti. Se per comunista si intende una lotta per la realizzazione di un sedicente sistema comunista sul pianeta, allora non siamo comunisti.
In generale preferiamo pensarci come produttori di una critica che apra varchi nei limiti delle preconfezionate ideologie terrestri.

Perché proponete la lotta contro il capitale?
Perché crediamo che il capitale sia alla radice di un sistema di sfruttamento dell'ambiente, un sistema che crea inequilibri e disparità sulla pelle dei terrestri attraverso istituzioni quali l'economia, il lavoro, il controllo, lo spettacolo, istituzioni funzionali esclusivamente alla riproduzione del capitale come entità meta-vivente.
La lotta contro il capitale è immediatamente lotta alle radici di quell'ideologia che vuole esista un'unica forma possibile di esistenza su Terra.

Perché siete contro quelle che definite "istituzioni dell'ufologia borghese"?
Perché crediamo che esse abbiano volutamente tentato di rimuovere il portato rivoluzionario implicito nell'ufologia adeguandola alle esigenze produttive del capitale. Crediamo inoltre che esse sottraggano la propria riflessione alla responsabilità di un'analisi della vita quotidiana.
L'ufologia dovrebbe invece essere anche critica della vita quotidiana, perchè diversamente presupporrebbe una separazione fra terrestre ed extraterrestre che nega la sua tensione conoscitiva.

Credete veramente nell'esistenza degli extraterrestri?
Crediamo realmente nell'esistenza di forme di vita extraterrestre con le quali poter stabilire rapporti politici funzionali alla lotta al capitale. Ancor prima crediamo però nell'attitudine profondamente rivoluzionaria che questo tentativo d'interfacciamento sottende, indipendentemente dall'esistenza di forme di vita extraterrestri.

Gli alieni non potrebbero avere propositi negativi?
L'ufologia radicale parte dal presupposto che per essere in grado di raggiungere terra, eventuali forme di vita extraterrestre debbono aver risolto quelle contraddizioni sociali che caratterizzano ancora il nostro pianeta. Una specie ancora bellicosa ed impegnata nella gestione di conflitti sul proprio pianeta non potrebbe aver generato una cooperazione sociale tale da permettere lo sviluppo di tecnologia in grado di consentire viaggi interplanetari.

Per voi gli alieni rappresentano dei liberatori?
L'ufologia radicale non è mai né attendista, né avventista, i suoi attivisti lavorano al sabotaggio del sistema capitale a prescindere da aiuti e alleanze con alieni. Crediamo che il palesarsi di una soggettività esoplanetaria nello spazio delle contraddizioni del pianeta rappresenti un prerequisito a qualsiasi forma di contatto pubblico. Solo allora potremmo sperare in un interfacciamento con gli alieni che imprima un accelerazione al processo di trasformazione dell'esistente.

Come si crea un collettivo di ufologia radicale?
Come vi pare. Basta esprimere un'attitudine politica e ufologica vicina a quella dell'ufologia radicale ed entrare a far parte del network segnalando la propria esistenza al più vicino gruppo che già partecipa al network. Non esiste un numero minimo o un numero massimo di partecipanti; anche un solo componente può dar vita a un collettivo.
I collettivi UR possono impegnarsi in una o più dei seguenti attività: riflessione teorica, ricerca ufologica, costruzione di eventi od opere (oggetti, musica, grafica, video, multimedia, etc.) ad alta rimandatività esoplanetaria.

Se sono di destra posso far parte dell'UR?
Solo in una variante di architettura biologica che probabilmente il tuo merdoso organismo non gradirebbe.

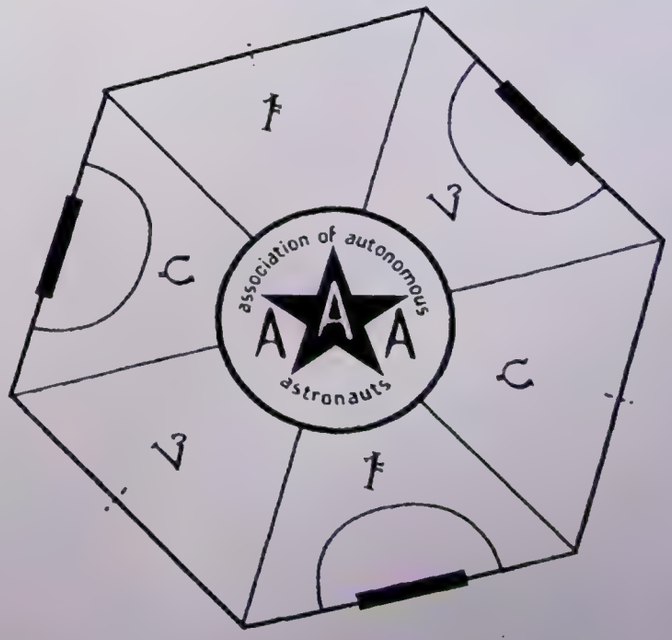
Che valore attribuite a questo questionario?
Nel presente questionario tutte le domande sono false e ciononostante tutte le risposte sono vere. Tanto vere da non rendere affatto conto del nostro tono divertito nel rispondervi con serietà. Potete dunque buttar via le domande e il tono serioso e prendere per buono solo quello che vi pare. Così farà sicuramente ridendo ogni ufologo radicale.

MIR - Men In Red, rivista autoprodotta di ufologia radicale, in distribuzione presso le librerie Feltrinelli.
Per contatti: mir@tuttocitta.it
Sul web: www.kyuzz.org/mir

quarto anno del piano quinquennale, sono attivi 35 gruppi A.A.A. sparsi per l'Inghilterra, la Scozia, il Galles, la Francia, l'Italia, l'Austria, la Danimarca e la Nuova Zelanda. In ogni caso, la situazione è in continua evoluzione, infatti a differenza delle agenzie aerospaziali di stato o militari organizzate in strutture piramidali e gerarchiche, la A.A.A. è costituita da un network aperto e rizomatico del quale chiunque può entrare a far parte o dando vita ad un gruppo A.A.A. o unendosi ad un gruppo già esistente. Alla burocrazia della Nasa e delle altre agenzie aerospaziali di stato fatta di richieste ufficiali, timbri, carte bollate, ordini e contr'ordini dall'alto, gradi ben lustrati, medaglie al valore, la A.A.A. preferisce di gran lunga la rizomaticità della mail-art e di Internet. Unico obbligo per chi voglia fondare un proprio gruppo A.A.A. è comunicare alla sede di coordinamento per l'Italia AAA Bologna c/o R. Balli via San Carlo 27 40121 Bologna e-mail: link17@iperbole.bologna.it la propria esistenza in modo da entrare attivamente a far parte del progetto Associazione Astronauti Autonomi
Qui Houston, mancano 15 secondi al decollo, ma cos'è, tutta una beffa?
Qui Shuttle XXX, diciamo che è ANCHE una beffa se è questo che vuoi sapere...
Qui Shuttlle XXX, O.K. partiamo con il countdown..

Da *Anche tu astronauta. Guida all'esplorazione indipendente dello spazio secondo l'Associazione Astronauti autonomi*, a cura di Riccardo Balli, Castelvecchi 1998.

Qui Houston, Shuttle XXX, procediamo con le manovre di decollo...
Qui Houston, Shuttle XXX, tutto bene?
Mancano 2 minuti e 30 secondi al decollo, tutto bene?... Qui Houston, Shuttle XXX, tutto bene, rispondete....
Qui Houston, ripeto, rispondete, astronauta Smith, tutto bene? Rispondete! Qui Houston, che succede? Perchè non rispondete? Astronauta Smith, tenente Collins, ci siete? Rispondete....
Qui Houston, Shuttle XXX, potete sentirci?...
Qui Houston, mancano 2 minuti e 20 secondi al decollo, ci devono essere dei problemi all'apparecchio radio, pronto, pronto, deve essere saltato l'apparecchio radio, rispondete ... Qui Houston, astronauta Smith, tenente Collins ci potete sentire? Mancano 2 minuti al decollo, pronto, pronto. Se non rispondete siamo costretti ad annullare il lancio per problemi all'apparecchio radio...
Qui Shuttle XXX, ci sentiamo benissimo, l'apparecchio radio funziona che è una meraviglia...
Qui Houston, chi sei? Identificati, la tua voce non ci è nota. Dove sono l'astronauta Smith e il tenente Collins?
Qui Shuttle XXX, sono a terra legati ed imbavagliati dentro una toilette. Lo Shuttle XXX è allo stato attuale in fase di occupazione ad opera dell'A.A.A...
Qui Houston. A.A.A.?
Che cos'è, Associazione Alcolisti Anonimi o che altro?
Qui Shuttle XXX, macché Associazione Alcolisti Anonimi, A.A.A. sta per Associazione Astronauti Autonomi!
Qui Houston, manca 1 minuto e 40 secondi al decollo, Associazione Astronauti Autonomi. Ma chi siete? Da dove venite?
Qui Shuttle XXX, l'Associazione Astronauti Autonomi è l'unica organizzazione esistente al mondo interessata a organizzare dei programmi indipendenti e autonomi di esplorazione dello spazio, a condurre delle ricerche sui rave nello spazio e il sesso nello spazio e ad approfondire il concetto di esplorazione dello spazio da svariate prospettive culturali. La A.A.A. è nata il 23 aprile del 1995 a Londra in Inghilterra ed in tale data ha inaugurato con un lancio di palloni aerostatici il proprio piano quinquennale durante il quale dar vita entro il 2000 ad un network di gruppi A.A.A. sparsi per il mondo, ciascuno dei quali impegnati ad autocostruire capsule spaziali.
Qui Houston, mancano 1 minuto e 5 secondi al decollo, siete un'organizzazione politica dunque?
Qui Shuttle XXX, muoviamo una critica radicale nei confronti del monopolio sulle tecnologie aerospaziali portato avanti dalle agenzie aerospaziali di stato e militari quali la Nasa e l'European Space Agency e rivendichiamo il diritto d'accesso a queste tecnologie per chiunque. Il nostro è un discorso politico d'accesso radicalmente democratico alle tecnologie, che prende le mosse specificatamente dall'ambito delle tecnologie aerospaziali, settore esemplare di monopolio dall'alto delle tecnologie, per poi estendersi all'ambito tecnologico in senso più vasto..
Qui Houston, sì sì, ma in quanti siete?
Qui Shuttle XXX, al momento, 1998,



NON C'È ALCUNA POSSIBILITÀ CHE UN ORGANO ANIMALE, TRAPIANTATO NELL'UOMO, SI COMPORTI COME UN ORGANO ISOLATO. DOPO UN ENOTRAPIANTO LE CELLULE ANIMALI SI ANNIDANO IN TUTTO IL CORPO. COSA SUCCEDE SE LA LINEA DI CONFINE TRA UOMO E ANIMALE VIENE CANCELLATA IN QUESTO MODO?

di Florianne Koechlin, coordinatrice di "No Patents on Life"
Traduzione di Dante Guzzetti

Mr.pigmal

Come si è appreso dagli ambienti della ricerca, gli xenotrapianti – trapianti di organi animali nell'uomo – sono ormai pronti per la loro applicazione. Come pubblicato recentemente in un dettagliato studio di mercato della multinazionale svizzera Sandoz, l'analista Peter Laign (Salomon Brothers) descrive le possibili conseguenze: *"Gli xenotrapianti sono ora molto più vicini di quanto si creda: si prevede che le prove sull'uomo con organi di maiali inizino nel 1996 e che una prima regolamentazione avvenga nel 2000. Se non vi saranno difficoltà nel rifornimento, prevediamo che il numero annuo di trapianti cresca di 10 volte entro il 2000".*

Il numero dei trapianti di reni aumenterà in tutto il mondo da 33.000 a 300.000 entro il 2010; per i trapianti di cuore si passerà dagli attuali 3.000 a 110.000; i trapianti semplici di polmone, oggi 1200, arriveranno a 30.000; ed i trapianti combinati cuore-polmone, oggi 150, fino a 20.000.

Questo significa che per soddisfare la domanda occorrerebbero 320 allevamenti di maiali al costo di 650 milioni di dollari (escluso il costo dei terreni).

Presumendo che nel giro di qualche anno il costo di ogni xenotrapianto possa essere di 10.000 dollari, si prevede che nel 2010 l'introito annuale da organi di animali possa aggirarsi intorno ai 5 miliardi di dollari(1).

Gli xenotrapianti sono considerati un progresso rivoluzionario nel campo della ricerca medica e la fonte futura di enormi profitti per l'industria chimica. Già oggi parti di tessuto suino – ad esempio valvole cardiache, callosità o cellule del pancreas – vengono trapiantate nell'uomo. In futuro maiali transgenici e normali babbuini saranno usati come donatori reni,polmoni, cuore e fegato.

Anche se questi interventi cl sono già stati tentati, nessun pazienti è sopravvissuto a lur

Uno dei maggiori problemi è spesso il "rigetto iperacuto n ogni qualvolta organi di maial scimmia vengono trapiantati nell'uomo, il sistema immunit umano reagisce violentement contro questo organo estran

Spesso l'organo trapiantato s disintegra entro alcuni secon davanti agli occhi del chirurgo

Nel 1995 un gruppo di ricerc condotto da David White dell'azienda britannica Imutra (consociata della chimica sviz Sandoz) sembra aver fatto gr passi per superare il problem rigetto iperacuto.

Dopo aver ricevuto organi d transgenico, 8 scimmie erano vive dopo 40 giorni, due perfi dopo 60 giorni. Questi maiali transgenici usati come donato organo contenevano proteine umane che servivano, per cos come "segnale di riconoscime per il sistema immunitario.

Gli organi "umanizzati" in tal non dovrebbero più essere considerati estranei dal sisten immunitario umano;

White ha annunciato di voler trapiantare nel 1996 il primo di maiale transgenico in un uo

In particolare, è la multinazion Sandoz, con sede a Basilea (Svizzera), che spera in una spettacolare crescita della sua attività con questa operazione commerciale, anche grazie alle

uccesso nella vendita della
A, un immunodepressore.
a investendo un miliardo di dollari
apianti, ma anche Roche, Hoechst,
stol Meyers Squibb, Du Pont e
erano di poter avere una fetta della
orta.
enti vengono condotti anche con
bbuini, poiché considerati l'"organo
più debole. Thomas E. Starzl è uno
dell'Università di Pittsburgh, USA
trapiantato un fegato di babbuino in
affetto da HIV e da epatite B.
o se il paziente abbia dato il suo
nformato", è stato soltanto precisato
i di controllo dell'Università di
"membri degli organi statali USA"
l loro nulla osta.
sopravvissuto 70 giorni ma la sua
a apre scenari orribili: ha sofferto di
azione settica, esofagite, viremia
virus nel sangue), emorragia nella
ca, collasso cardio circolatorio e
In seguito non funzionavano più i
esso fegato e si è prodotta una
biliare.
to per emorragia interna.
erò il trapianto come un successo
to di babbuino aveva funzionato quasi
ente e il paziente era morto a causa
se infezioni indotte da
ressori troppo forti, somministrati in
ciso. Ma, sorprendentemente, l'autopsia
rivelò che le cellule di babbuino si erano
ilmente nella pelle, nel cuore, nel naso
tri organi(3). Starzl ha poi affermato che
anti di successo, quale che sia l'organo,
alche modo una "migrazione delle
na veloce diffusione attraverso il flusso
condo Starzl lo xenotrapianto ha tante
di successo quante più cellule animali si
corpo umano; in tal modo le cellule del
unitario riescono ad adattarsi meglio alle
i estranee(4).
esso degli xenotrapianti è nella
un uomo che, dal punto di vista cellulare
diventato un essere ibrido, un uomo-
ale situazione Starzl ha coniato il
nera post trapianto". Un'altra squadra
diretta da David Sachs (Biotransplant,
ts, USA) suggerisce perciò di trapiantare
llo osseo dell'animale donatore nel
si è sottoposto allo xenotrapianto;
do si otterrebbe un paziente più
che potrebbe avere maggiori possibilità
Finora vengono preferiti i maiali
piché i babbuini sono ritenuti più
a causa della loro relazione di
on gli uomini. Secondo molti specialisti
nti, i babbuini costituirebbero un
ologico soprattutto se venissero creati
scimmie da utilizzare come "magazzino
r i trapianti di organi.
i che la società si ponga meno scrupoli
tilizzati i maiali.
rebbe sembrare per alcuni ancora
gradevole, tuttavia è difficile capire come
one che in maggioranza mangia carne di
rifiutare questo progetto per ragioni di
D. White.

Inoltre i maiali sono relativamente compatibili con l'uomo se si considerano il peso, gli organi e altre proprietà immunologiche. Ma ci sono anche ricercatori che si appellano a maggiori precauzioni. Uno di questi è Claus Hammer dell'Università di Monaco, che secondo la rivista "Der Spiegel" è probabilmente il più importante esperto tedesco di xenotrapianti.
"Ogni cosa diventa molto più complicata – dice – perché le reazioni immunitarie dipendono da una moltitudine di ulteriori fattori biochimici e fisiologici. Uno di questi è costituito dagli anticorpi naturali congeniti che, anche se avvolti ancora nel mistero, sono un elemento vitale del sistema immunitario. Più si ricerca, più dati si accumulano, maggiore è la confusione, sostiene Claus Hammer(6).
Inoltre, un numero sempre maggiore di scienziati mette in guardia sui potenziali rischi.
Chimere umane ed animali, e problemi etici.
Gli xenotrapianti sollevano anche problemi etici, perché la nuova tecnologia crea creature miste, metà umane e metà animali.
Come menzionato all'inizio, non c'è alcuna possibilità che un organo animale, trapiantato nell'uomo, si comporti come un organo isolato, come un nuovo radiatore di una macchina.
Al contrario, dopo uno enotrapianto le cellule animali si annidano ovunque, in tutto il corpo.
Cosa può significare per gli esseri umani se la linea di confine tra uomo e animale viene cancellata in questo modo? Cosa può significare per me che il mio "io" sia fatto di cellule umane e di babbuino, che le mie orecchie e le mie mani siano composte di cellule umane e suine, che io sia un miscuglio di creature differenti, in percentuali arbitrarie? Come può questo intaccare la mia identità e me stesso(7)?
Gli avvocati della nuova tecnologia dichiarano che a causa della barriera sangue-cervello le cellule animali possono difficilmente raggiungere il cervello. Tuttavia c'è da chiedersi se il corpo e il cervello siano assolutamente separati l'uno dall'altro, tanto da consentirci di affermare che l'intelletto, l'anima, l'identità hanno sede unicamente nel cervello e che, di conseguenza, non ha importanza se il resto del corpo si è trasformato in una chimera uomo-animale(8).
Il filosofo britannico Bernhard Williams commenta così: *"Se uno vuole scindere la personalità di un uomo dal suo corpo, non sa esattamente come procedere; questo è in parte ciò che intende Wittgenstein quando dice che il corpo umano è la migliore immagine dell'anima"*.
Occorre assolutamente fermare la ricerca con gli xenotrapianti per discuterne prima i problemi etici.

Bibliografia:
1. NZZ, *Xenotransplantation - der neue Pharmboom?* 7/2/1996
2. Moran N., *Pig-to-human heart transplant slated to begin in 1996*, Nature Med., 1995, 1, 10,987
3. Starzl T.E. et al, *Baboon-to-human liver transplantation*, Lancet, 1993, 341, 65-71
4. Starzl T.E. et al, *Cell migration, chimerism, and graft acceptance*, Lancet, 1992, 339, 1579-1582
5. Sachs D. et al, *Tolerance and xenograft survival*, Nature Med., 1995, 1, 9,969
6. Hammer C., *Fundamental problems of xenotransplantation*, Pathologie Biologie, 42 (3), 203-207
7. Hirnverpflanzung. *Die erste Unsterblichkeit auf Erden?* (Rowohlt, 1993)
8. ibid., page 104.

opera d'arto

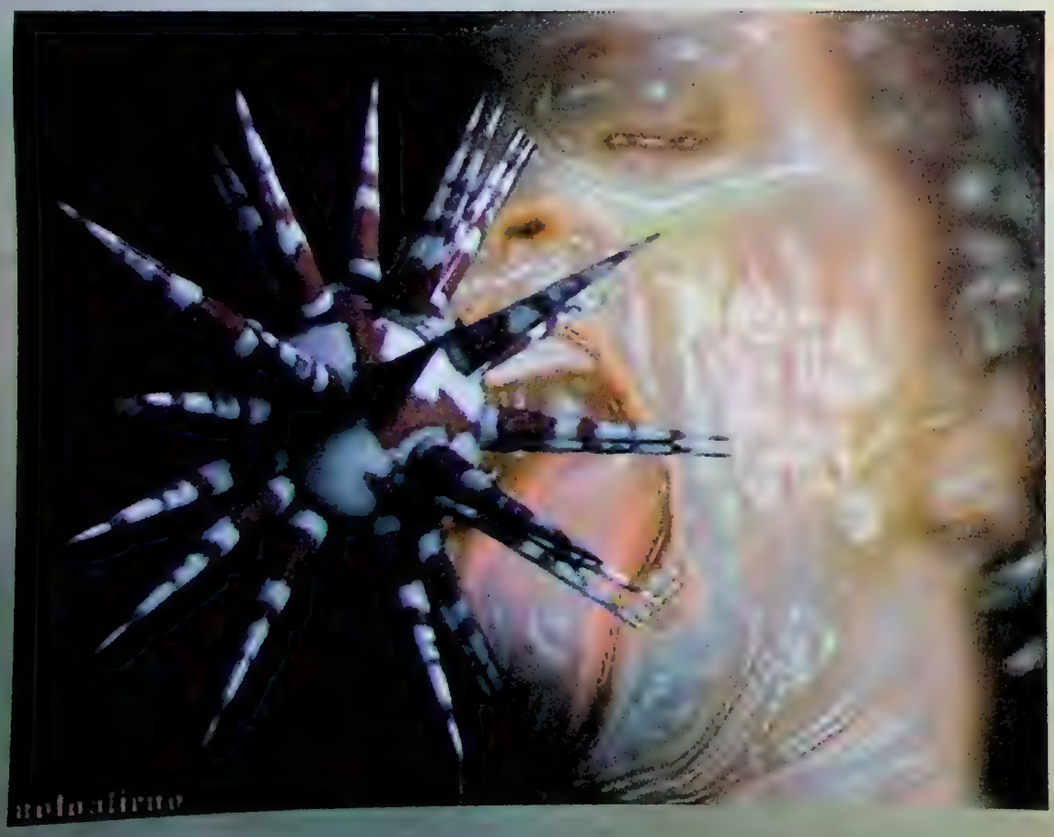
notoAlieno

Cannibal

NotoAlieno è un anagramma.

Una opportunità offerta dal caso:

il caos applicato alla certezza.



Eruptus

Il nome, il cognome, fino ad ora compagni solidi della propria esistenza, rassicuranti o ingombranti, devastati ormai da una forza nuova ancora inespressa, si dissolvono a favore della personalità poliedrica: un nome per ognuno di noi (per ogni parte di noi).

Oggi uomo, domani donna, poi vecchio,

dopo bambino e ogni volta una

persona diversa,

tutto espresso in poche ore.

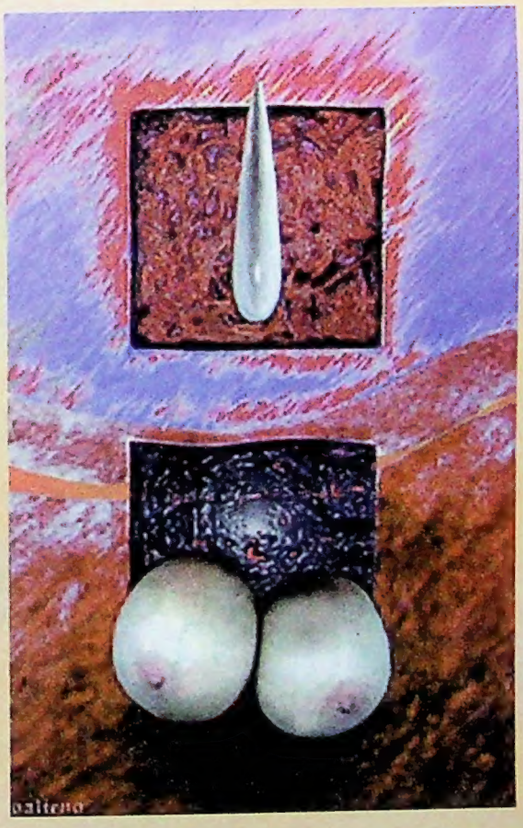
La gabbia

Nascere creati da se stessi e da sé

sprofondare nel nulla pronti per una

nuova esistenza.

Fugace, inutile. Come sempre.



La nascita di Afrodite

Cosa rimane? Un ricordo impensabile.

Di qualcosa che in quel momento però

ha cambiato la tua vita. Quella vera.

Subject: Complimenti
Date: Sat, 02 Jan 1999 19:44:16 +0100
From: Lino Terlati <speciali@tin.it>
To: fleshart@galactica.it
Davvero un bel giornale questo FLESHART che ci illumina su un mondo poco conosciuto in Italia. Davvero inteeressante il servizio sui MOTUS, mi piacerbbe vedre un loro spettacolo, ma qui in Liguria c'e' solo Deserto per queste cose. Sarebbe bello conoscere l'email di qualcuno dei componenti del MOTUS.
E poi mi piacerebbe sapere l'indirizzo di Fabrizio Li Perni, il suo articolo sui "mondo" movies e' eccezionale e aspetto con impazienza il secondo numero. Sono films che amo e che purtroppo non riesco a trovare sull'home video!
AUGURI e In culo alla balena! BUON ANNO
Lino

Oggetto: Number One
Data: Tue, 22 Dec 1998 09:53:31 +0100
Da: "MaurizioLandini"
<manteinance@iol.it>
A: <fleshart@galactica.it>
Ciao, Vi scrivo per complimentarmi per il primo numero di F.A.
Pubblicazione davvero +ACI-corporale+ACI-.
Mi piacerebbe scriverci qualcosa dentro... Sono molto appassionato di Electronic Body Music, suono con un gruppo isolationista (I BURN.) e condivido con un mio compare una etichetta indipendente: la Manteinance (all'attivo CDR e cassette con gente del calibro di MSBR, Sshe Retina Stimulants, No Festival of Light....)
Let me Know+ACE-
Maurizio
manteinance+AEA-iol.it

Oggetto: Salve,
Data: Fri, 11 Dec 1998 17:01:43 +0100 (CET)
Da: asbesto <asbesto@usa.net>
A: fleshart@galactica.it
Siamo "Cane CapoVolto". Abbiamo trovato in edicola la vostra rivista, per la quale vi facciamo i nostri auguri e complimenti :).
Avremmo intenzione di spedirvi una nostra VHS antologica di alcuni dei nostri lavori per iniziare un rapporto di collaborazione, scambio, ed altro:)
Fra le nostre produzioni puo' interessarvi il libricino "La morte a 24 fotogrammi al secondo", ricerca sull'estetica dei Mondo Movies, del quale vi faremo avere una copia. Potete dare un'occhiata al nostro sito web che e' : http://www.kyuzz.org/canecapovolto
Il sito è in costruzione ... l'email "canecapovolto@kyuzz.org" potrebbe non essere ancora attiva cosi' potete contattarci a questo indirizzo da cui vi scriviamo, o eventualmente anche a questo: adefi@tin.it.
Saluti, Cane Capovolto

Oggetto: all'attenzione della redazione
Data: Sun, 6 Dec 1998 14:38:45 +0100
Da: "Riccardo Bianchi"
<rbianchi@mbox.queen.it>
A: <fleshart@galactica.it>
(ATTENZIONE, PER QUALSIASI COMUNICAZIONE USARE LA SEGUENTE MAIL afa@racine.ra.it , GRAZIE!)
Alla cortese attenzione della Redazione.
Ho visionato il primo numero della vostra pubblicazione e, devo dire, che lo trovo abbastanza valido.
Di certo sono molti e variegati i temi affrontati, anche se, alcuni articoli, penso si possano definire un po' riduttivi.
Nel contesto, trovo, sia una rivista completa (e spero che col tempo possa evolversi), "diversa" e discretamente attuale, al passo con i tempi.
Ok, finiti i complimenti, mi permetto attratto dal vostro richiamo di (c)attività di presentarmi: il sottoscritto, Gianluca Umiliacchi, opera da anni nell'ambito delle fanzine (spero che alcuni di voi sappiano cosa siano!), e recentemente ho dato alle stampe (Stampa Alternativa, Roma) il primo catalogo delle fanzine realizzato in Italia.
Non so se la cosa puo' interessarvi, nonostante cio', e' certo che il tema sul quale lavoro è al di fuori dei "territori deputati dell'arte e della comunicazione" (più fuori di cosi').
Per questo motivo mi permetto di farvi giungere uno scritto relativo al mio ultimo lavoro (il catalogo), sperando che possa essere di vostro interesse (piu' interazione di cosi'!).
Ringraziandovi per l'attenzione rivoltami, mi congedo porgendovi i miei saluti.
gianluca umiliacchi
afa@racine.ra.it

Oggetto: Re: Flesh Art n.1
Data: 17 Nov 1998 23:01:26 +0100
Da: massimo canevacci
<canevacci@uniroma1.it>
A: <fleshart@galactica.it>
avviso totale solidarietà gomorra a flesh art: anzi quando c'è flesh c'è sempre gomorra danzante e divorante
maxx

Per riempire questo spazio inviate le vostre lettere a:
Flesh Art
v. Lomellina 27/a
20090 Buccinasco (MI)

e le vostre e-mail a:
fleshart@galactica.it

SHOCK

Via S. Reparata, 38r • 50129 Firenze
Tel. 055/4820173 • Fax 055/4820174

ISSN 1127-3447

ALLA FIERA DI RIMINI

DAL 27 AL 30 MARZO '99

NightWave'99 ANTICIPA

NightWave'99 anticipa le mode, le tendenze e le idee.
Quest'anno l'appuntamento è dal 27 al 30 Marzo '99.
In anticipo. Alla Fiera di Rimini.

Ritaglia questo invito gratuito e consegnalo all'ingresso di NightWave'99

NIGHT WAVE 99

Musica Tendenze e Club Culture

FIERA DI RIMINI
27-30 MARZO
dalle 15 a MEZZANOTTE

{ L'ingresso è riservato ai maggiori di anni 17 }

BIGLIETTO D'INGRESSO

VALIDO PER 2 PERSONE

QUATTRO GIORNI E QUATTRO SERE DI

MUSICA | SFILATE | EVENTI | IDEE | PRODOTTI | WORKSHOP

infoline tel 0541-711711 fax 0541-711243 www.fierarimini.it